ماالنقد الثقافي؟ ولماذا؟

عبدالنبي اصطيف*

«ليست الدراسات الثقافية شيئًا واحدًا. ولم تكن في يوم شيئًا واحدًا»

ستيوارت هول[١]

«الدراسات الثقافية هي نزعة عبر الميادين المعرفية، وليست هي ذاتها ميدانًا معرفيًا»

توبي ميلر

«بالنظر إلى كيفية استعمال الثقافة وتحويلها من جانب المجموعات الاجتماعية (العادية) و(الهامشية) لا تنظر الدراسات الثقافية للناس على أنهم مستهلكون، وإنما تراهم منتجين ممكنين لقيم اجتماعية، ولغات ثقافية جديدة»

توبي ميلر[٢]

يبدو موضوع «النقد الثقافي» لبعض متابعي المشهد النقدي العربي الحديث إشكالاً مُركَّبًا complex، يمكن أن يغدو معه محورًا، بل محاور، لخلافات حادة بين أنصاره والمشكّكين في جدواه، ومناقشات صاخبة حول وثاقة صلته بالمنتَج الثقافي العربي الحديث، وجدالاً لا ينقطع حول مشروعية إحلاله محل ضروب النقد الأخرى كالنقد الأدبي، والنقد الفني، والنقد الفلسفي وغيرها. في حين يبدو لبعضهم الآخر، وهم ليسوا بالقليل، أمرًا أبسط مما يُصوَّر، ومن ثَم فإنه لا يحتاج إلى كل هذا الصخب والضجيج والجدال. ذلك أن الكل يعرف ما النقد، والكل يعرف ما الثقافة. وكما أن النقد الأدبي نشاط فكري - يتجسد إنشاءً لغويًا - ينتسب إلى الأدب الذي يُحدِّد طبيعته ووظيفته وحدوده، مثلما يُحدِّد هويته، فهو نقد أدبي. إنه موصوف (نقد) تتحدد هويته بصفته (أدبيًا) المستمدة من واحد من أهم الفنون الجميلة هو الأدب. فذلك هو شأن النقد الثقافي، إنه نشاط فكري يتجسّد إنشاءً لغويًا ينتسب إلى الثقافة culture التي تُحدِّد بدورها طبيعته ووظيفته وحدوده، كما تُحدِّد هويته (تكرار الأسلوب بشكل متطابق) التي تُميِّزه عن غيره من ألوان النقد الأخرى، فهو نقد ثقافي Cultural Criticism، إنه موصوف (نقد) تتحدَّد هويته بصفة (ثقافيًا) المستمدة من الثقافة (القومية غالبًا) بتجلياتها المادية وغير المادية، أو المعنوية.

*أستاذ الأدب المقارن والنقد الحديث والترجمة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، سوريا.

غير أن ما غاب عن هذا بعضهم الأخير هو ما ينطوي عليه مصطلح «النقد» من خلافات تتصل بدلالاته المتحوّلة عبر الزمان والمكان، وما يتصل بمصطلح «الثقافة» من إشكالات محكومة بالمكان والزمان والبيئة المعرفية الخاصة به.

ذلك أن كلمة النقد كلمة خلافية خضعت عبر العصور لتطور هائل، وأفضل من تتبعها كان رينيه ويليك الذي رصد دلالاتها من العصر اليوناني إلى القرن العشرين. والحقيقة أن هذه الكلمة لم تستقر بالمعنى الذي نعرفه الآن إلا منذ قرنين تقريبًا، وحتى في القرن العشرين نجد أنها قد خضعت لإعادة نظر ومساءلات، حتى ظن الناس أنها أشمل بكثير مما نقصده بالنقد والنقد الأدبي. وبالتالي فإننا عندما نتحدث عن النقد الثقافي، علينا أن نستحضر جميع التضمنات الخلافية التي ينطوي عليها هذا المصطلح.

إن الثقافة في حد ذاتها فكرة خلافية تطورت عبر العصور، وقد نجد لها مئات التعريفات. وقد كتب الناقد الثقافي ريموند ويليامز وتلميذه تيري إيغيلتون، في مفهوم الثقافة كتابين مهمّين[٣]، أصبحا من المراجع التي لا يستغنى عنها في فهمها: طبيعةً، ووظيفةً، وحدودًا. والحقيقة أن الثقافة من أكثر المفاهيم استعصاءً على التعريف الجامع المانع؛ لأن لها معاني محكومة بسياقي الزمان والمكان، ولا يكاد يتفق عليها الناس. وأحد أخطاء أدونيس القاتلة أنه لم يفرق بين معنى الثقافة ومعنى الحضارة، فالحضارة واحدة، أما الثقافة فإنها مرتبطة بأمة معينة، وبمكان وزمان محددين، فعلى سبيل المثال هناك ثقافة عربية، وهناك ثقافة ألمانية، وهناك ثقافة فرنسية، ولكن الحضارة الإنسانية حضارة واحدة.

ولا ننسى في هذا المقام التذكير بأن النقد الثقافي انتقل إلى المشهد الأدبي العربي نتيجة تفاعل النقد العربي الحديث مع النقد الغربي؛ ولذلك فإن جميع مشكلات هذا النقد في الغرب انتقلت إلى المشهد النقدي العربي، ولكن دون وعي كاف بأية أسس معرفية؛ أي أننا أخذنا المصطلحات دون أن نتبين الأرضية التي انطلقت منها.

وفضلاً عما تقدّم فإن مصطلح «النقد الثقافي» في المشهد النقدي العربي الحديث مصطلح لا يعدو أن يكون ترجمة حرفيه للمصطلح الإنكليزي Cultural Criticism. وهو في الحقيقة نشاط أو ممارسة تمتح من مَعين الدراسات الثقافية Cultural Studies، أو هذا الضرب من الممارسات البحثية التي تبناها وروّج لها مركز جامعة برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة The Birmingham University Centre for Contemporary Cultural Studies[٤] الذي أنشأه ريتشارد هوغارت Richard Hoggart[٥]، وستيوارت هول Stuart Hall عام ١٩٦٤، وقد غدا بؤرة للحركة النقدية التي ناهضت التعريفات النخبوية للثقافة، ورفضت الهرمية السائدة، أو بالأحرى النظرة الطبقية إلى أشكال المنتجات الثقافية، داعية إلى تدبُّرها من منظور ديموقراطي. والدراسات الثقافية -كما هو معروف من قبل القاصي والداني - هي المهاد الذي نشأ فيه النقد الثقافي وترعرع.

والمتأمل في مصطلح «النقد الثقافي» الخلافي، والمؤلَّف من شقَين، يستطيع أن يتبين بسهولة أن مكوِّنيه، أو حدّيْه - سواء أنُظِر إليهما من منظور آني Synchronic[٦]، أم من مَنظور تطوري Diachronic[٧]- ينطويان على منجم من القضايا المُشكلة، إلى جانب أنهما حصيلة تفاعل النقد العربيِ الحديث - في مختلف أنواعه - مع «الآخر» الغربي على وجه التحديد. ومعنى هذا أن فهم هذا «الآخر» لكل من مصطلحي: «النقد»، و«الثقافة» التي ينسب إليها، وما لحق بهذا الفهم من التغيّر والتطوّر عبر الزمان والمكان سيتركان - لامحالة - تأثيرات لاسبيل إلى التغاضي عنها، عند النظر في المصطلح العربي.

لماذا النقد الثقافي؟ وهل ثمة حاجة عربية إليه؟

الجواب فيما يبدو لبعض من باتوا يضيقون ذرعًا بممارسات النقد الأدبي في المجتمعات العربية الحديثة، هو أنه استجابة منهجية طبيعية للتغيرات التي شهدتها عملية الإنتاج الأدبي والثقافي في المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة التي تتطلب صنفًا آخر من النقد غير النقد الأدبي Literary Criticism، وهذا الصنف هو النقد الثقافي Cultural Criticism.

ذلك أن الأدب بوصفه فنًا جميلاً، لم يعد - وكما يحاجّون بحق- ذلك الإنشاء المقروء الذي أَلِفْنَاه إِلْفَ الأتراب، ونشأنا على حبه وتقديره والاحتفاء به على النحو الذي توصي به المدارس والجامعات ومختلف المؤسسات الثقافية والإعلامية؛ فقد انفتح من جهة على مختلف الفنون الجميلة كالغناء والرقص والموسيقى والرسم والنحت والعمارة، فضلاً عن تداخله الحميم مع رصيفه فن المسرح، ووشائجه المعقدة والغنية مع الفن السابع (السينما)، وصلاته المتنامية مع وسائل الاتصال المتعددة multi-media، من خلال الحاسب الذي بات يقدم لمستخدمه مادة مقروءة ومسموعة ومرئية في آن معًا. كما أنه انفتح من جهة أخرى على العلوم الإنسانية والاجتماعية والمعارف العلمية: الطبيعية والفيزيائية والكيميائية وعلوم الفضاء والمحيطات، كما هو الشأن في أدب الخيال العلمي، على نحو بات الإلمام بهذه العلوم والمعارف من الشروط اللازبة لتذوق الأدب والاستمتاع به والإفادة منه.

وفضلاً عما تقدم؛ فقد ظهرت مؤخرًا أشكال تعبير فنية جديدة، لفظية وبصرية تنتجها فئات مهمشة أو منضوية أو مُستبعَدة أو خاضعة لألوان من التمييز الذي تسمح به بعض البنى الاجتماعية السائدة، وقد غدت هذه الأشكال ذات انتشار واسع وتأثير كبير في مختلف الفئات الاجتماعية، ولاسيما الأجيال الجديدة. مثل الأغنية الشبابية، والمسلسلات التلفزيونية، والإعلانات الإذاعية والتلفزيونية، والإعلانات الطرقية: المرئية ومتعددة الوسائط، وهتافات المتظاهرين، ولافتات الدعاية الانتخابية ... وغيرها.

إنَّ تدبّر الأدب الذي خضع لهذه التحولات، وتدبّر أشكال التعبير الفنية الأخرى لم يعودا ممكنين - فيما يرى بعضهم - من خلال النقد الأدبي الذي بات غير قادر على الإحاطة بالنص الأدبي الجديد، أو التعامل على نحو مرضٍ مع ما تنطوي عليه وجوهه المختلفة من غنى في التقنيات والدلالات؛ ولذا فإن على المجتمعات العربية الحديثة أن تدع النقد الأدبي لأنه استنفد مسوغات وجوده، وغدا مجرد نشاط فكري غير مجدٍ ولا فعال في معالجة الإنتاج الأدبي العربي الحديث، وأن تتبنى نقدًا آخر هو النقد الثقافي الذي يستطيع - كما يؤكد هؤلاء - أن يستجيب للظروف والشروط والمحددات الجديدة التي باتت تحكم هذا الإنتاج الجديد.

وفضلاً عما تقدّم، فإن على النقد الأدبي - في رأيهم - أن يتجاوز النص الأدبي، وأن يمضي إلى ماوراء هذا النص من عقلية أنتجته ليقع على آليات التفكير التي تحكمها، وهذا ما لا يستطيعه النقد الأدبي ولا يطيقه. ومعنى هذا أن على المجتمعات العربية الحديثة أن تدع النقد الأدبي، وتفارقه فراقًا لا لقاء بعده، وتلجأ إلى النقد الثقافي الذي يملك مفاتيح الإنتاج الأدبي العربي الحديث وأشكال التعبير الفنية الأخرى، وبالقدر نفسه يملك مفاتيح الكشف عن البنى الذهنية التي تحكم إنتاجه، وتحدد دلالاته. ومقابل أولئك الذين يودون أن يُحلّوا النقد الثقافي محل النقد الأدبي، هناك آخرون يرون أن هذا الأخير لم يستنفد أغراض وجوده، وأن مختلف وجوه القصور المنسوبة إليه إنما تعود إلى محدودية تصوّرنا لطبيعة النقد الأدبي ووظيفته وحدوده، وأن تصورًا متماسكًا ومنسجمًا داخليًا يؤسَس على

أرضية صلبة من المعرفة التاريخية والآنية بالتقاليد الأدبية والنقدية العربية، وتلك الخاصة بالأمم الأخرى، ويفيد من التطورات الهائلة التي حققتها الدراسات النقدية في عالمنا المعاصر، ومن الثورات التي شهدتها مختلف العلوم الاجتماعية والإنسانية في النصف الثاني من القرن العشرين، وتلك التي عصفت بطبيعة مختلف الفنون الجميلة ووظائفها في مجتمع الحداثة، ومابعد الحداثة، أقول إن تصورًا كهذا يمكن أن يجعل النقد الأدبي قادرًا على تأدية وظيفته الحيوية في مراقبة عملية الإنتاج الأدبي الجديد في المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة، وفي التعامل مع هذا الإنتاج، بل إنه ربما يسهم على نحو غير مباشر في إلهام النقد الثقافي ليتدبر بدوره ضروب الإنتاج الثقافي الأخرى التي هي من شأنه.

وحقيقة الأمر أن ما يغفر لدعاة النقد الثقافي في المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة حماسهم المسرف له إنما هو ما حققه «النقد الثقافي» في الغرب، بل في العالم كله، بوصفه جزءًا من «الدراسات الثقافية»، ولهذا رأوا فيه الحل السحري لجميع مشكلات النقد الأدبي العربي الحديث، غافلين عن أن هذا النقد الثقافي - على أهمية ما حققه من إنجازات- لم يبلغ دور النقد الأدبي في المجتمعات الغربية وغير الغربية التي ازدهر فيها، بل إن النقد الأدبي قد شهد في هذه المجتمعات ازدهارًا مماثلًا، وهو لايزال يقوم بالكثير من الوظائف التي يوّد دعاة النقد الثقافي في الوطن العربي أن يُسنِدوها إلى النقد الثقافي.

والخلاصة أن لكلٍّ من النقد الأدبي والنقد الثقافي شأنًا يعنيه، ولا يغني أيًّا منهما عن الآخر، والمسألة موجودة في صدور أي نظام أدبي منشود يتجسّد في نظرية أدبية أو نقدية عن النتاج الخاص بأدب الأمة المعنية التي يُفترض بهذا النظام أن يحكمه ويفسره ويوجهه، لا في محاكاة النظم الأدبية الأخرىَ الخاصة بالتقاليد الأدبية والتي تصدر عنها.

فالنص الأدبي - بوصفه مادة الدرس النقدي- هو ما يملي قواعد درسه، وتلك قاعدة ذهبية ينبغي على كل منشغل بالأدب أن يستحضرها كلما جلس بين يدي هذا الفن الجميل الذي ندعوه «الأدب» ليتدبر شأنًا من شئونه.

غير أن هذه القاعدة الذهبية ينبغي أن تستند دومًا إلى مهاد معرفي يمد الملتزم بها بما ينبغي من معرفة تعينه على تدبُّر هذا النص، بصرف النظر عما اختاره من منظور أو مقاربة أو منهج. وهذا ماغاب عن بعض العاملين في ميدان النقد الثقافي العربي الذين تلقفوا الثمرة وغضوا الطرف عن الشجرة التي أنبتتها؛ ذلك أن النقد الثقافي - كما تقدّم- إنما ولد ونشأ وترعرع في حضن الدراسات الثقافية، والدراسات الثقافية في العالم إنما انبثقت من بريطانيا في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، واكتسبت اسمها في مطلع الستينيات، ومعنى هذا أنها مدينة بنشأتها وتطورها لعوامل تاريخية شهدتها بريطانيا في تلك الفترة، ربما كان من أهمها نهوض الطبقة العاملة في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، والرخاء الذي نعمت به في أثناء ذلك، وما أنتجه هذا الاهتمام بدوره من أشكال ثقافية فرضت نفسها على دارسي النقد الأدبي في بريطانيا الذين استخدموا أساليبه وتقنياته في تدبر هذه الأشكال، ولكنهم في الوقت نفسه تجاوزوها إلى أدوات وتقنيات وأساليب تحليل استمدوها من العلوم الاجتماعية والتاريخ، ولاسيما التاريخ الاجتماعي. ولذا وقع هؤلاء في إشكالات عديدة في ممارستهم لهذا النقد بسبب غياب البعد المعرفي المتصل بهذا النقد عن عملهم.

وإنه لمن المؤسف حقًّا أن جلّ من كتب في النقد الثقافي بالعربية غابت عنه جملة من الحقائق(٨) التي لابد من استيعابها حتى يتم استيعاب معطيات هذا النقد، والإفادة منها في تدبُّر مختلف الأشكال الثقافية التقليدية والحديثة والمعاصرة والراهنة والتي أنتجتها المجتمعات العربية عبر العصور المختلفة،

محفزة بشروط وظروف حكمت إنتاج هذه الأشكال مثلما حكمت استهلاكها من جانب فئات هذه المجتمعات، وتتمثل تلك الحقائق التي غابت عن النقد الثقافي العربي في:

أولاً: ارتباط ظهور هذا الضرب من الدراسات بتطورات المجتمع البريطاني في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية؛ فقد كانت الدراسات الثقافية عندها ومنذ ذلك الوقت - على حد تعبير ستيوارت هول - «تأقلمًا مع بيئتها، لقد كانت ممارسة تأملية، وتطوّرت دائمًا من منبت مختلف عن الدراسات المتداخلة المعارف Interdisciplinary Studies، وعن الحقول المعرفية Disciplines»(٩).

والمتتبع للتاريخ البريطاني الحديث يستطيع أن يتبين بسهولة أن هذه العقود قد شهدت صعود الطبقة العاملة فيها وتنامي دورها الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والثقافي؛ حيث عني اتحاد النقابات العمالية بتعليم الكبار من هذه الطبقة، في حين عملت الدولة على تقديم منح دراسية سخية للمتفوقين من أبناء هذه الطبقة، ويسرت بذلك انتقالهم إلى صفوف الطبقة الوسطى. وكان أبرز حصيلة لهذه التطورات ظهور أشكال ثقافية جديدة ونتاجات ثقافية وأدبية جديدة لمبدعين من الطبقة العمالية، فضلاً عن ظهور منظمات ومؤسسات ترعى هذا النتاج الجديد. ويستطيع المرء أن يشير في هذا السياق إلى ظهور أعمال لروائيين ومؤلفين مسرحيين ينتمون إلى الطبقة العمالية من أمثال: ألن سيليتو، وشيلاغ ديليني، و جوان ليتيلوود صاحب ورشة المسرح، وكلايف بيكر، وأرنولد ويسكر صاحبي مشروع مركز ٤٢، وتشارلز بيكر صاحب بلادات الإذاعة The Radio Ballads، مما بات يعرف بجيل الـ Generation ١٩٥٦(١٠)، وإلى انتشار الأغاني الشعبية الذي عززته صناعة مرافقة أسهمت في الترويج للموسيقى الشعبية، مما أخضع مفهوم الثقافة إلى مساءلة شديدة، فحواها أنه ليس ثمة من مفهوم جامع لمختلف أشكالها التي غدت في غاية التنوع، ومعنى هذا أنها لا تشكل ذاتًا متميزة بخصائص محددة مُجمع عليها من جانب مختلف التشكيلات الاجتماعية في المجتمع البريطاني. لقد باتت الثقافة في نظر دارسيها المعاصرين - كما تصفها سوزان بازنيت أستاذة الأدب المقارن والدراسات الثقافية في جامعة ووريك- شبكة معقدة من الأنظمة المختلفة، إنها «برج بابل» من اللغات المختلفة(١١).

ثانيًا: العوامل المختلفة التي شكلت الدراسات الثقافية البريطانية وحكمت مسارات تطورها عبر ما يقرب من نصف قرن، وربما كان من أبرز هذه العوامل:

* أعمال مجموعة مؤرخي الحزب الشيوعي التي سعى أعضاؤها الذين تخرّج معظمهم في جامعتي كامبريدج أو أكسفورد، إلى خدمة قضايا الطبقة العمالية من خلال نشر الوعي بأهمية دورها في صنع التاريخ البريطاني، وذلك بنشر دراسات تنظر إلى التاريخ من القاعدة إلى القمة، وتعنى بشكل خاص بالتاريخ الاجتماعي لبريطانيا، بغرض تقديم تفسير ماركسي للتاريخ الإنكليزي والبريطاني. وبعبارة أخرى لقد جهد مؤرخو الحزب الشيوعي ليخدموا من خلال عملهم هذا الطبقة العمالية وذلك بتقديم تاريخ كلي Total History، وتاريخ من القاع إلى القمة History from Below، يعنى بها وبغيرها من الطبقات الدنيا في المجتمع، حتى يكون تاريخًا للشعب من وجهة نظره(١٢).

* أعمال الرواد الأوائل في ميدان الدراسات الثقافية الذين شكلت نصوصهم المنطلقات الأساسية لهذه الدراسات في العقود القادمة، والتي تضم كتاب ريتشارد هوغارت «فوائد معرفة الكتابة والقراءة The Uses of Literacy» (١٩٥٧)، وكتاب ريموند ويليامز «الثقافة والمجتمع Culture and Society» (١٩٥٨)، و كتاب بي. إي، تومبسون «صنع الطبقة العاملة الإنكليزية The Making of English

Working Class» (١٩٦٣). وأهم ما قدمته هذه الكتب هو الترويج لمفهوم في الثقافة مباين تمامًا لما كان سائدًا في التاريخ الثقافي البريطاني، من أن الثقافة هي الثقافة العليا للنخبة التي تحمل هوية الأمة وتجمع ما بين أفراد الدولة القومية. وخلاصة مفهوم هؤلاء الروّاد للثقافة هو أن الثقافة «تتعلق بطريقة الحياة برمتها، ومن ثَم فإنها ليست امتيازًا لأية طبقة محددة، أو أي نخبة فكريه»[١٣].

وقد كان لاعتقادهم الجذري هذا تأثير هائل وفوري في التقليد الأدبي البريطاني الذي احتفظ بعناية ملحوظة بالوضع الأخلاقي للثقافة، ولكنه استبعد منها الأشكال الثقافية التي كان ينتجها الشعب، مفضلاً عليها ما تنتجه النخبة المرتبطة أساسًا بطبقة النبلاء والطبقة الأرستقراطية أو طبقة السادة، وربما كان أوضح مظهر لهذا الانقسام في المجتمع البريطاني، أن البرلمان البريطاني يضم - حتى يومنا هذا - مجلسين هما مجلس العموم House of Commons الذي يمثل الشعب بطبقاته الوسطى والدنيا، ومجلس اللوردات House of Lords الذي يمثل الطبقة العليا في هذا المجتمع.

ولكن منطلق هؤلاء الرواد كان ما تعلموه على يد إف. آر. ليفينز، وهو أبرز نقاد الأدب والثقافة في تلك المرحلة، وأشدهم بأسًا في الدفاع عن ثقافة النخبة مقابل الثقافة الشعبية popular culture التي رأى فيها تهديدًا للثقافة الإنكليزية العليا English high culture، غير أن انطلاقهم من النقد الأدبي لم يمنعهم من السعي الحثيث لتجاوز ما انطوى عليه من نزعات: شكلية Formalism، ونخبوية Elitism، وجمالية Aestheticism. وقد تحقق لهم ذلك بالالتفات إلى المتلقي، وبالتحديد: الجمهور-القارئ، ومحاولة الإجابة على أسئلة من مثل: من الذي يقرأ النص؟ وأين؟ ومتى؟ وكيف ولماذا؟ وهي المسائل التي تُجوهلت من جانب الدراسة الأدبية التقليدية.

وهكذا فإنهم وجدوا أنفسهم مضطرين إلى الالتفات إلى العلوم الاجتماعية، كعلم الاجتماع، والإثنوغرافيا، والتاريخ، والتاريخ الاجتماعي حتى يتمكنوا من وضع النص في السياق الذي يبرر الاستجابة الجماهيرية من جانب، ويوضح معنى القراءة لهذا النص من جانب آخر، بوصفهما شكلين من أشكال الثقافة التي ينتجها نشاط المجتمع برمته، مع اهتمام خاص بالتجربة الفردية، أو بالذاتية، كما أنها تعاش على نحو فعال يسهم في خلق الثقافة[١٤].

* أعمال مجموعة كبيرة من المفكرين الماركسيين الأوربيين التي تَوسّط اليسار الجديد في إتاحتها - من خلال مجلة «اليسار الجديد New Left Review»، ودار النشر المرتبطة بها «فيرسو Verso»- للعاملين في ميدان الدراسات الثقافية، ولاسيما أعمال أنطونيو غرامشي ولوي ألتوسير ومدرسة فرانكفورت، وهو ما أكده ستيوارت هول، أبرز منظري الدراسات الثقافية في مرحلتها المتقدمة -مرحلة البنيوية، ومرحلتها الراهنة: مرحلة ما بعد البنيوية والمادية الثقافية- عندما كتب في مقالته «انبثاق الدراسات الثقافية وأزمة العلوم الإنسانية»: «دون هذه النصوص الأوربية والتي لم يكن أحد يقرؤها ضمن المؤسسة الأكاديمية؛ فإن الدراسات الثقافية لم تكن لتطور مشروعها، لم تكن لتبقى حية، ولم تكن لتصبح ميدان عمل بكل معنى الكلمة»[١٥].

ثالثًا: دور المؤسسات البحثية والجامعية ومؤسسات النشر في نشأة هذا الضرب من الدراسات، وفي تطوره، وفي انسرابه في مختلف المسارات. ففي مجال المؤسسات البحثية يستطيع المرء أن يشير إلى الدور الذي أداه مركز جامعة بيرمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة[١٦] في تعزيز مكانة هذه الدراسات في الجامعات والأكاديميات العلمية في بريطانيا بشكل خاص، وخارجها بشكل عام. أما في مجال النشر الأكاديمي والثقافي فيمكن أن يشار إلى مايسرته دور مجلة «اليسار الجديد New Left Review» الشهرية، ومجلة «الشاشة Screen»، والمجلات الأخرى

الكثيرة[١٧] التي تتصدر المشهدين الجامعي والثقافي في عالم إنتاج المعرفة الإنسانية، من فسح للتفاعل مابين أفكار اليسار البريطاني الجديد والماركسية الأوروبية، والفكر الفلسفي والإنساني عامة.

وأما في مجال نشر الكتب فيمكن الحديث - على سبيل المثال لا الحصر- عن دار النشر «فيرسو Verso» الملحقة بمجلة اليسار الجديد، وعن دور نشر عديدة من أمثال «مطبعة جامعة أكسفورد»، و«دار النشر الجامعي أرنولد Arnold»، ودار النشر العالمية «روتلدج Routeledge»، ودار النشر «بلاكويل Blackwell» المعروفة بسلسلة مكتباتها في مختلف الجامعات البريطانية، ودار النشر الدولية «ساغا SAGA» المشهورة بعنايتها بالعلوم الاجتماعية والسياسية، وما تنشره من سلاسل كتب لا تتصل فقط بالثقافة البريطانية، بل تتناول كذلك الثقافات القومية الأوربية: الفرنسية، والألمانية، والإيطالية، والروسية، والأمريكية، والأمريكية اللاتينية، وغيرها، وتسعى إلى دراسة مختلف جوانب الأشكال الثقافية الرسمية والشعبية التي تنتجها هذه الثقافات بمختلف الأدوات.

رابعًا: ما خضعت له الدراسات الثقافية البريطانية من تطورات مضت بها من مرحلة النزعة الثقافية Culturalism في عقد الستينيات التي تم فيها الربط الوثيق بين الثقافة والمجتمع، إلى مرحلة النزعة البنيوية Structuralism والتي سادتها الخلطة الماركسية-البنيوية، أو البنيوية الماركسية، ولاسيما أفكار ليو ألتوسير، وأنطونيو غرامتشي وغيرهما، إلى مرحلة النزعة ما بعد البنيوية Post-structuralism، والمادية الثقافية Cultural materialism اللتين سادتا الدرس الثقافي والنقد الثقافي منذ عقد الثمانينيات.

وإلى جانب كل ماتقدم هناك التطورات التي لحقت الدراسات الثقافية في مختلف أنحاء العالم، بعد انتشار ما يمكن دعوته بالدراسات الثقافية القومية، والإقليمية، والقارية. فقد توسعت دائرة اهتمام هذه الدراسات لتشمل قضايا من مثل قضية السكان الأصليين (في أستراليا والأمريكيتين)، وقضية المهاجرين (في أوروبا بشكل خاص)، وقضية الدين (في مختلف مواقع انتشار المهاجرين المسلمين في الأمريكيتين وأستراليا وأوروبا)، وقضية العرق (ولاسيما في أمريكا الشمالية وأوربا)، وقضايا المرأة ومختلف أشكال التمييز التي يشهدها عالمنا المعاصر، عالم العولمة والانتقال والمهاجرة والمنافي.

خامسًا: علاقة هذه الدراسات الثقافية بـ «الآخر» وذلك عندما يتصل تدبّرها بتعلم لغة هذا «الآخر»، فتعلم الإنكليزية أو الفرنسية أو الألمانية في بلدان تقع خارج دائرة الناطقين بهذه اللغات على سبيل المثال، وما يتطلبه التواصل فيها من وعي كاف بالسياق الذي تستعمل فيه، يقتضي اللجوء إلى دراسة مختلف وجوه الحياة الخاصة بالناطقين بهذه اللغات، ومعرفة المؤسسات العاملة في مجتمعاتها، وتبين مختلف أشكال الثقافة المنتجة من جانب تلك المجتمعات، ومن ثَمَّ إلى ضرورة إدراج مساقات تعنى بالثقافات المعاصرة المنتجة بهذه اللغات وفي مجتمعاتها المختلفة.

وفضلاً عما تقدم فقد أثّرت هذه الدراسات في دراسة الآداب القومية المتصلة بها، وبخاصة بعد تبدد الحدود الفاصلة بين الثقافة العليا، والثقافة الشعبية، ومن ثم خضع النقد الأدبي الذي يتدبر هذه الآداب إلى تحوّلات جذرية منهجيًا وتقنيًا ينبغي أخذها بالحسبان عند التفكير بالإفادة من تجارب الأمم الأخرى في تدبّر أدبها وثقافتها.

ومن هنا يأتي هذا الجهد المتواضع لتقديم هذا النقد للقارئ العربي، علّه يستعين به على استكشاف آفاقه الرحبة الواعدة. فأما مصطلح النقد الثقافي فإنه -بوصفه ترجمة حرفيه للمصطلح الإنكليزي Cultural Criticism- يرتبط بمصطلح الدراسات الثقافية Cultural Studies بعلاقة وثيقة،

بل عضوية. والمصطلح الأخير -كما تقدمت الإشارة- قد استعمل أول[١٨] ما استعمل في مركز جامعة برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة الذي أنشأه فيها ريتشارد هوغارت[١٩] عام ١٩٦٤، ثم دعا إليه ستيوارت هول Stuart Hall الذي تولى إدارته بعد انتقال هوغارت إلى منظمة اليونيسكو، وغدا بفضلهما بؤرة لضرب جديد من الحراك الثقافي الذي انصرف إلى دراسة مختلف أشكال المنتجات الثقافية التي أفرزتها تطورات مابعد الحرب العالمية الثانية في بريطانيا، وتدبُّرها من منظور ديموقراطي. وهو ما نلمحه بشكل خاص في توليده موجة من الانتقادات الجذرية لمفهوم الثقافة السائد في أوروبا حتى ذلك الحين، بوصفه مفهومًا نخبويًا يستبعد الكثير من المنتجات الثقافية المهمة والمؤثرة في حياة المجتمعات الأوربية في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية. ولذلك دعا محفِّزو هذه الموجة وموجهوها إلى وضع المنتجات الثقافية -عند دراستها وتحليلها وتفحص طبيعتها ووظيفتها في إطار أوسع من السياقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية- إلى تبيُّن صلة هذه المنتجات فيما بينها بشكل خاص من جهة، وصلاتها بالبنى الأخرى في المجتمعات الإنسانية من جهة أخرى.

وربما كان من أهم ما يميز الدراسات الثقافية التي أطلقها مركز جامعة برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة أنها دراسات منفتحة على مختلف العلوم الإنسانية والمعارف والحقول المعرفية الأخرى من جهة، مثلما هي منفتحة من جهة أخرى على مختلف المنظورات والمناهج والمقاربات، مفصحة بذلك عن غنى الظاهرة الثقافية، وتشعب صلاتها بمختلف وجوه الحياة الإنسانية، بل عمق تغلغلها في هذه الحياة، ورسوخها في البنى الذهنية للتفكير في مختلف المجتمعات الإنسانية.

ما الذي يختلف فيه النقد الثقافي عن الدراسات الثقافية؟

الحقيقة أن البريطانيين من دارسي الثقافة ونقادها لا يميزون في دراساتهم ما بين المصطلحين وكثيرًا ما يستخدمونهما على نحو متبادل، مع أنهما يشيران إلى شيئين مختلفين تمامًا:

أما «النقد الثقافي» فإنه يشير إلى تحليل الأدب -بما في ذلك الأدب الشعبي Popular Literature- وأشكال الفن الأخرى -بما فيها الرسم والعمارة والنحت والرقص والموسيقى والمسرح والفن السابع وفن الرسوم المتحركة- ضمن سياقاتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مستلهمين في ذلك علم الاجتماع والفكر الفلسفي المادي، ولاسيما الماركسية. أما مصطلح «الدراسات الثقافية» فإنه يشير إلى الدراسة المتداخلة المعارف Interdisciplinary للظواهر الثقافية المعاصرة، والتي تُعنى أساسًا بالصلات المتبادلة بين إنشاءات إنسانية متنوعة.

أما في الولايات المتحدة الأمريكية، فإن الدراسات الثقافية التي نشأت في الثمانينات من القرن الماضي، وازدهرت أيما ازدهار في العقود اللاحقة، تنصرف إلى الدراسات متداخلة المعارف Interdisciplinary Studies لمختلف أشكال الثقافة المعاصرة، بصرف النظر عن مكانة منتجيها الاجتماعية والاقتصادية، بينما ينصرف النقد الثقافي إلى تدبّر النصوص الأدبية والتركيز على الشأن الفني فيها. ومعنى هذا أن المصطلحين متمايزان تمامًا في الممارسات الأمريكية، وهو مايؤكده آرثر آسا بيرغر صاحب كتاب «النقد الثقافي»[٢٠] عندما يشير إلى أن النقد الثقافي «نشاط Activity»، وليس «حقلاً معرفيًا Discipline» بالمعنى الضيق للكلمة، والنقاد الثقافيون يطبقون مفاهيم ونظريات -في أضمومات وطفرات متنوعة- على فنون النخبة مثلما يطبقونها على الثقافة الشعبية والحياة اليومية ومجموعة من الموضوعات ذات الصلة. وهكذا فإن النقد الثقافي

- فيما يرى بيرغر- تعهُّد، أو مشروع متعدد المعارف ومتداخل المعارف ومعرفة عن المعارف ومجموعة معارف. إنه نشاط يتصل بالنظرية والنقد الجماليين والأدبيين وبالفكر الفلسفي وبتحليل الوسائط وبنظريات التفسير وبمعارف كالسيميائيات والتحليل النفسي والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية وغيرها، وبدراسات التوصيل ووسائط الاتصال الجماهيري، وهو نشاط يتوخى تحقيق هدف نبيل هو فهم الثقافة المعاصرة، وغير المعاصرة بمختلف أشكالها؛ وذلك من خلال تفحص الظاهرة الثقافية في شبكة علاقاتها بالظواهر الثقافية الأخرى في المجتمع، والخروج باستنتاجات معينة عن التغيرات التي خضعت لها خلال فترة من الزمن.

غير أن ما يجمع ما بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي على شاطئي الأطلسي هو النظر إليهما من جانب العاملين في هذا الميدان على أنهما ممارسة Practice، أو نشاط Activity، وبسبب اتصال هذا النشاط بالثقافة التي تتنوع أشكالها ومفاهيمها بين مجتمع وآخر، وبين أمة وأخرى، وبين عصر وعصر؛ فإن من الصعوبة بمكان اقتراح تعريف جامع مانع مجمع عليه للدراسات الثقافية أو النقد الثقافي. ذلك أن الدراسات الثقافية ليست حركة موحدة، متسقة على محو محكم، أو ذات أجندة، أو جدول أعمال ثابتة، بل هي - كما يشير مؤلفو «دليل المقاربات النقدية للأدب» (الطبعة الرابعة، مطبعة جامعة أكسفورد، أكسفورد، ١٩٩٩)[٢١] - «مجموعة من النزعات Tendencies، أو الميول والمسائل والقضايا تتمتع بحد أدنى من التماسك والانسجام الفضفاضين، فضلاً عن أنها مؤلفة من عناصر متنوعة من الماركسية، والنزعة التاريخية الجديدة، والنزعة النسوية، والدراسات الجنوسية Gender Studies، والأنثروبولوجيا، ودراسات السياسة العامة، ودراسات الثقافة الشعبية، والدراسات الحضرية».

وبعبارة أخرى، إن الدراسات الثقافية والنقد الثقافي معنيان «بالتركيز على القوى الاجتماعية والثقافية التي تصنع المجتمع الإنساني، أو تسبب الانقسام والتغريب فيه»[٢٢].

ومصطلح الدراسات الثقافية، كما يعرفه «مسرد المصطلحات الأدبية» الشهير لـ أبرامز وهاربام، يشير «إلى مشروع عبر معارفي cross-disciplinary حديث العهد ومتنام على نحو واسع لتحليل الشروط التي تؤثر في إنتاج جميع أنماط المؤسسات والممارسات والمنتَجات الثقافية واستقبالها وأهميتها الثقافية، ومن بينها الأدب الذي يعدُّ مجرد واحد من الأشكال العديدة للممارسات الثقافية الدالة. وموضع العناية الرئيسة لهذا المشروع تحديد الأداء الوظيفي للقوى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية وبنى السلطة التي يقال إنها تنتج الأشكال المتنوعة للظواهر الثقافية، وتمنحها معانيها الاجتماعية وحقيقتها وأنماط الإنشاء الذي تُناقَش فيه وقيمتها ومنزلتها النسبيتين»[٢٣]. والنقاد الثقافيون -كما يوضح ذلك مؤلفا «مسرد بيدفورد للمصطلحات النقدية والأدبية»- يتفحصون: «كيف ينبثق الأدب - ضمن ثقافة معينة - من أشكال أخرى من الإنشاء (مثل الدين، أو العلم، أو الإعلان)؟ وكيف يؤثر فيها ويتنافس معها؟ إنهم يحللون السياقات الاجتماعية التي كُتب فيها نص معطى، وتحت أية شروط أُنتج، أو يُنتج، وانتشر وقُرئ. وهم -مثل غيرهم من ممارسي الدراسات الثقافية- يعارضون الرأي القائل بأن الثقافة تشير -على نحو إقصائي- إلى الثقافة العليا؛ أي الثقافة Culture بحرف «C» كبير، ساعين إلى جعل المصطلح يشير إلى الثقافة الشعبية والتراث الشعبي والثقافة الحضرية والثقافة الجماهيرية (المنتَجة والمنتشرَة والمتوسَّطة والمستهلكة جماهيريًا)، وكذلك إلى تلك الثقافة التي نربطها بما يدعى الأدب العظيم. وبكلمات

أخرى، يحاجج النقاد الثقافيون أن ما نشير إليه على أنه ثقافة هو في الحقيقة مجموعة من الثقافات المتفاعلة، الحية والمتغيرة أكثر منها ساكنةً وأُحادية. إنهم يفضّلون تحليل الأعمال الأدبية ليس بوصفها موضوعات جمالية تامة بذواتها، وإنما بوصفها أعمالاً ينبغي أن تُرى من خلال صلاتها بأعمال أخرى، أو بالشروط الاقتصادية، أو بالإنشاءات الاجتماعية الواسعة (عن ولادة الأطفال، وتعليم المرأة، والانحطاط الريفي.. إلخ)»[٢٤]؛ ولذلك «ألح النقاد الثقافيون على ما دعاه المنظِّر الفرنسي دو سيرتو De Certeau (ممارسات الحياة اليومية)، مقاربًا الأدب بوصفه دارسًا أنثروبولوجيًا أكثر من كونه ناقدًا أدبيًا نخبويًا تقليديًا»[٢٥]. لقد طالت مناجزت النقاد الثقافيون كل مظاهر الهيمنة التي تعتز بها المؤسسة الثقافية القائمة، وهكذا نراهم أحيانًا يفنّدون في معرض صراعهم مع التعريفات التقليدية للثقافة لما يشكّل ثقافة: «التعريفات التقليدية لما يشكّل القانون الأدبي (The Literary Canon)؛ أي تلك الأعمال التي تمُنَح مكانة خاصة من جانب ثقافة معينة (الكلاسيكيات، أو الكتب العظيمة). وبحق فإن هؤلاء النقاد ينتقدون فكرة القانون الأدبي ذاتها، بدلاً من السعي إلى إحلال قانون أدبي مضاد محل القانون التقليدي، أو إضافة كتب (أو أفلام أو موقف هزلي sitcom) إلى القائمة القديمة للنصوص التي ينبغي أن يعرفها افتراضًا كل شخص مثقف culturally literate»[٢٦].

ومن ثَمَّ فإنهم يسعون إلى أن يكونوا وصفيين descriptive أكثر من كونهم مُقيّمين evaluative. إنهم يسعون إلى أن يقيموا الصلة بين المُنتجات والأحداث الثقافية أكثر مما يسعون إلى تقديرها. وكذلك فإنهم يهدفون إلى اكتشاف الأسباب (السياسية غالبًا): لِمَ يُثمَّن عاليًا مُنتَج جمالي أو ثقافي ما، أكثر من مُنتَج آخر. (المرجع السابق، ص ٨٥). كما يرون أن أي تمييز بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية والثقافة الجماهيرية قد تداعى بعد الحرب العالمية الثانية. (المرجع السابق، ص ٨٥)

وهكذا أخضع النقاد الثقافيون هرميات قيمة Value Hierarchies أخرى للمساءلة، فانتقدوا على سبيل المثال المؤسسة الجامعية بوصفها المسؤولة عن تعريف الثقافة العليا في المجتمع، كما انتقدوا الحدود الاصطناعية التي تقيمها الجامعات بين الكليات والأقسام، أو تلك التي تفصل ما بين دراسة الفنون ودراسة التاريخ، بلْهَ دراسة التلفزيون والإعلان والصحافة والتراث الشعبي والشئون الراهنة والنميمة؛ ذلك أن الجامعة بمحافظتها على هذه الحدود المصطنعة إنما تعزز الهوة الفاصلة بين الثقافة العليا والثقافة الدنيا.

ومما تبيَّن للنقاد الثقافيين أيضًا أن الجامعات عندما ربطت ضمنًا الجماليات بالأدب، والدعاية بالإعلان؛ فقد أقرّت ضمنًا أيضًا بوجود جانب دعائي في الأدب، مثلما أقرت ضمنًا بوجود جانب جمالي في الإعلان؛ ولهذا فإنهم مزجوا بين الإجراءات التحليلية التي طورتها علوم ومعارف عديدة، مركزين على الوعي الإنساني أكثر من تركيزهم على كتلة من الأعمال التي يُفترض أن تعكس ثقافة معينة.

والخلاصة أن النقاد الثقافيين يسعون إلى فهم الوعي الإنساني ذاته، والتدليل على أن هذا الوعي تُشكّله على وجه الإجمال قوى ثقافية في المجتمع الإنساني. وقد أفاد النقاد الثقافيون من نتاجات كلٍّ من: فردينان دو سوسير، وكلود ليفي شتراوس، ورولان بارت، وجاك لاكان، وجاك ديريدا، كما أفادوا من نتاج كبار أعلام الماركسية في القرن العشرين من أمثال: والتر بنيامين، وأنطون غرامتشي، ولوي ألتوسير، وإ. ب. تومسون، وريموند ويليامز، وتوني بنيت، ومن ميخائيل باختين، وميشيل فوكوه وغيرهم. وكذلك فقد وجدت الدراسات النسوية -ولاسيما في تحدّيها للقيم الذكورية- في

الدراسات الثقافية خير عون وتداخلت معها (مفيدة في هذا السياق من أعمال إدوارد سعيد، وغاياتري شاكرافورتي سبيفاك، وهومي بابا .. وغيرهم).

وعلى أي حال يمكن أن نخلص إلى القول إن مقاربات الدراسات الثقافية -وكما يؤكد مؤلفو دليل المقاربات النقدية للأدب[٢٧]- تشترك عامة في أربعة أمور:

أولها: أن الدراسات الثقافية تتجاوز حدود حقل معرفي معين مثل النقد الأدبي أو التاريخي. وقد تتضمن منهجيتها التحليل النصي والسيميائيات والتفكيك والإثنوغرافيا والتحليل اللساني والتحليل النفسي، فضلاً عن المقابلات؛ ذلك أن غنى الظاهرة الثقافية يُحتِّم تدبُّرها من وجهات نظر مختلفة، ومن ثَم، الاستعانة بما أمكن من العلوم والمعارف الإنسانية. وتبعًا لممارسي الدراسات الثقافية، فإن الأعمال الفكرية لا يمكن -ولا ينبغي لها- أن تتوقف عند تخوم النصوص الفردية، أوالمشكلات التاريخية، أو الحقول المعرفية، وصلات الناقد الخاصة بما يجعلها هي بالفعل جزءًا من هذا التحليل.

ثانيها: أن الدراسات الثقافية ملتزمة من الناحية السياسية، فممارسوها يقفون دائمًا في موقع المعارض للمؤسسة القائمة؛ ولذلك فإنهم غالبًا مايكونون مرتبطين باليسار سياسيًا، وبالفلسفة الماركسية فكريًا. هذا وينظر الثقافيون إلى أنفسهم على أنهم معارضون لبنى السلطة في المجتمع، وهم يسائلون باستمرار عدم المساواة بوصفها ممارسة ضمن بنى السلطة، بما في ذلك قاعة الدرس، ويسعون إلى إعادة بناء الصلات فيما بين الثقافات المهيمنة والثقافات التابعة. ولأن المعنى، والذات الفردية، يُنشأآن ثقافيًا؛ فإنه يمكن لذلك أن يُعاد إنشاؤهما. والدراسات الثقافية، عندما تُتبنّى إلى حد التطرف، تُنكر استقلال الفرد، سواء أكان شخصًا أم عملاً أدبيًا.

وهذا يشكل دفعًا أو ردًا لمقاربتي «الإنسان العظيم» و«الكتاب العظيم» ذاتا النزعة الإنسانية، وينقل علم الجمال والثقافة من الممالك المثالية للذوق والحساسية إلى حلبة الحياة اليومية للمجتمع بوصفه كلاً، وإلى «إنشاءاته العامة Common Construction».

ثالثها: أن الدراسات الثقافية تنكر أي فصل بين ثقافة عليا وثقافة دنيا، أو بين ثقافة النخبة والثقافة الشعبية؛ فجميع أشكال الإنتاج الثقافي تحتاج إلى دراستها من خلال صلتها بالممارسات الثقافية الأخرى. والدراسات الثقافية ملتزمة بتفحص مجال معتقدات مجتمع ما ومؤسساته وممارساته التوصيلية، بما في ذلك الفنون برمتها. ولطالما دُرست الثقافة الشعبية في الجامعات، ولكنها لم تدرس بالكثافة أو التحليل المتقدم الذي تتلقاهما اليوم. والدراسات الثقافية - كما يراها بعض الباحثين- هي الطريق إلى إعادة تواصل الجامعة مع الجمهور، مع تحطيم معرفي مضاد للعوائق الفكرية.

رابعها: أن الدراسات الثقافية لا تحلل العمل الثقافي الذي أنتج فقط، بل تحلل أدوات الإنتاج أيضًا؛ فقد تبين النقاد الماركسيون منذ زمن طويل أهمية المسائل المحايثة للأدب مثل: من يدعم فنانًا معينًا؟ ومن ينشر كتبه أو كتبها؟ وكيف توزع هذه الكتب؟ ومن يشتري الكتب؟ وكيف تُسوَّق؟

وهكذا فإن الدراسات الثقافية تجمع ما بين «الذاتية subjectivity»؛ أي الثقافة في صلتها بالحيوات الفردية و«الالتزام engagement»، وهو مدخل مباشر للهجوم على اللامساواة الطبقية في المجتمع. فمن خلال الدراسات الثقافية، ينكر الممارسون «النزعة الإنسانية Humanism»، أو «الإنسانيات The Humanities» بوصفها مقولات صالحة، ويجهدون من أجل ما يدعونه بـ «العقل الاجتماعي Social Reason»، والذي يشبه غالبًا وبقوة «المثال الديموقراطي الإنساني»[٢٨].

وبعد هذا العرض السريع لنشأة النقد الثقافي في العالم الأنجلو-أمريكي، وصلته بالدراسات الثقافية التي استهوت دارسي المنتجات الثقافية المعاصرة والراهنة في مختلف أنحاء العالم، ربما يطرح القارئ العربي سؤالاً مهمًا في هذا المقام هو: ما موقع النقد الثقافي أو ممارساته في المشهد النقدي العربي الراهن؟

قد تبدو هذه الممارسات من قِبل بعض الباحثين اجتهادات ينبغي أن يُثاب عليها أصحابها بأجر واحد إن لم يكن بأجرين، وهو ما بدا لي منذ سنوات حين اشتركت في المناظرة التلفزيونية مع الدكتور عبدالله الغذامي التي أثمرت لاحقًا كتابًا حمل عنوان «نقد ثقافي أم نقد أدبي؟»[٢٩] الذي ظهر منذ أكثر من عقد من السنين. فقد قبلت اجتهاد الصديق الدكتور عبدالله الغذامي، وناقشته ضمن إطاره المرجعي، وبينت ما اعتور منطلقاته الناجزة من ثغرات، كما وضحت ما وقع فيه من إشكال منهجي عندما اختزل النقد الثقافي بمهمة البحث عن «النسق» الذي أضافه عنصرًا سابعًا إلى أنموذج رومان جاكوبسون في الاتصال اللغوي، دون أن يعرّفه، أو يوضح سبل البحث عنه وفيه؛ ومن ثَمّ مضى بعيدًا عن النقد الثقافي مثلما افترق عن مستن مساراته/دروبه في المشهد النقدي العالمي.

والواقع أن عمل الغذامي الجاد والمخلص الذي ينطوي على تفكير عميق بواقع الأمة، وحرص كبير على تجاوز هذا الواقع، وسعي جاد إلى شفع الهدم بالبناء، واجتهاد جريء لا تعوزه الخبرة، لا يعدو مثل غيره من ممارسات النقاد الثقافيين العرب عن كونه «تحويلة Diversion»، وافتراقًا عن مستن دروب النقد الثقافي في العالم، غير أن ما يميز هذه التحويلة، أو هذا «الافتراق» أنه فعل لا تمليه الضرورة بمقدار ما تمليه الرغبة في الخروج عن السائد في النقد العربي الحديث؛ ولذلك فإنه لا ينتهي، مثل أية «تحويلة»، إلى العودة إلى الطريق الرئيس، إن لم نقل إلى جادة الصواب، ولا يبلغ أيًا من أهداف المضيّ فيها.

إن النقد الثقافي مُنجَز مهم، بل خطير، وهو منجز إنساني. صحيح أن نشأته وتطوره وتحولاته اللاحقة كانت وستظل محكومةً بطبيعة المادة الثقافية موضع عناية الناقد الثقافي مثلما هي محكومة بسياقات ممارساته، غير أنه تجربة إنسانية جديرة بالدراسة والاستيعاب، ومن ثَم الإفادة من حصيلتها في تدبّر المنتجات الثقافية العربية المعاصرة والراهنة، تدبرًا ينطلق من فهم عميق لما يأتي:

* طبيعة هذه المنتجات وصلاتها بطرق الحياة التي اختارتها المجتمعات العربية من جهة، ما دام ريموند ويليامز - كبير سدنة هذا النقد- يتحدث عن الثقافة بوصفها طريقة في الحياة .

* ظروف نشأة هذه المنتجات، وتطورها، ووظائفها، وحدودها، أو صلاتها بالكُلّ الثقافي لكل من هذه المجتمعات من جهة أخرى.

أما التطبيق الآلي لهذا المنجَز على المنتَج الثقافي العربي ووضع هذا المنتج على سرير بروكروست الثقافي-الغربي؛ فإنه لن ينتهي بصاحبه إلا إلى طريق مسدود. وعلى الرغم من أنه قد يبدو لبعض الباحثين اجتهادًا يستحق المغامرة بحَيْده عن مستن الدروب؛ فإن أي غيور على الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة والراهنة يودّه أن يكون اجتهادًا مثمرًا، يغري بالمتابعة، بما يلوح في أفقه القريب قبل البعيد من خدمة مرجوة لهذه الثقافة التي لا تنمو إلا بمنتجيها ومستهلكيها معًا، بوصفهم شركاء في احتضانها فسحة انتماء عصري حقيقي لعالم القرن الواحد والعشرين.

المقاربة الأنثروبولوجية للأدب
النّص والثقافة

مبروك دريدي*

تأطير:

لقد أكد مفهوم الثقافة، على تعدده وتفاوت دراساته في الحقل الأنثروبولوجي، على جملة من الحقائق المتعلقة بإنسانية الإنسان، سواء ما كان جوهرًا في استعداده الفطري أو جوهرًا في تحققه الثقافي، ولعل من أهم هذه الحقائق هو خصيصة التواصل من حيث هو نظام لشبكة العلاقات الإرادية، والناتج عن القصدية الواعية، فالتبادل الذي هو الصفة الدينامية للإنسان جعله يخطط للممكنات وافتراضاتها، وإنتاج ما يجعلها مجسدة في نظام العمل وفق برنامج يربط الفردية بالجماعية ضمن صناعة تبني الفضاء العام للحياة المشروطة والمغياة. فالثقافة بذلك هي جوهر هذا النظام ومركزه، والمجتمع هو ميدانها الفعلي الذي يوفر لنظامها قواعد الفعل البشري اجتماعيًا.

في هذا التأكيد على الجوهر التواصلي للثقافة مادة وإنتاجًا ووظيفة، كان الاهتمام باللّغة من أخطر المواضيع التي عني بها الأنثروبولوجيون، وفي ذلك شواهد إثنوغرافية وإثنولوجية على أن لغات التخاطب والتواصل مثّلت جوهر الإشكالات الثقافية والاجتماعية التي طرحتها الإنسانيات في مناقشاتها المنهجية، وانتبه البحث في الاجتماع الثقافي منذ بواكيره إلى جذر التبادل والتواصل باعتباره المحور الناظم لبنيوية الإنسان ومجتمعه، ومركزيته في إقامة الكيان الإنتاجي للوجود الواعي للجماعات والشعوب، فكان بذلك بحث اللّغويات أنثروبولوجيًا من أهم مواضيع الدراسة الثقافية والاجتماعية(١).

لقد كان التواصل جوهر الاهتمام بثقافة الإنسان، فجميع المقاربات الثقافية بحثت في إشكال «إنسانية الإنسان»، وهو ما مثّل جوهر الثقافة بالنظر إليها؛ العلة الأولى للاجتماع البشري، فالذي أخرج الإنسان من «الحيوانية» إلى وجوده الثقافي كان قدرته على تفعيل وتشغيل طاقاته الفطرية وإنتاجها بما جعل منها ثقافة، ومن مسلمات الأنثروبولوجيا وأساساتها تأكيدها على أن ذلك لم يحدث بشكل شخصي أو فردي، وإنما بصورة منظومة اجتماعيًا، وهو ما يؤكد أن الفردية في المسألة الأنثروبولوجية هي حاصل المجتمع ونظامه، فبحسب تعبير سابير Sapir: «إن سيكولوجيا الفرد هي سيكولوجيا المجتمع»(٢).

*أستاذ محاضر، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة اسطيف٢، الجزائر.

وفي ذلك عقد سابير فصلاً عن الكلام ودلالته باعتباره لازمًا من لوازم الشخصية بمفهومها الثقافي والاجتماعي[٣]، ويجمع الأنثروبولوجيون على أن ما جعل الإنسان إنسانًا كان قدرته العقلية على الترميز والبناء والتنظيم والاجتماع، فجميعها عمليات تمت في الفعل والتجربة المشتركين، مما يردّ «إنسانية الإنسان» إلى جوهر المشترك في الفعل والتواصل في الممارسة؛ فالثقافة بذلك جمعية تركيبية، وهي لغة في التداول الجمعي عبر عمليات التوافق والانسجام، وكذا بطابعها الشرطي في توفير إمكانات التطور والنمو، وهو ما جعلها تراثًا.

بهذا، وبناء عليه، يعد الوجود البشري في شكل الجماعة والاجتماع حاصل جوهر الملكة التواصلية للإنسان، وقد حقق ذلك عبر أفعاله جميعها بمسماها المحسوس ذي المظهر الأدائي، وكذلك في صيغتها الذهنية المجردة، فكانت إنتاجاته منتظمة في النسق الثقافي الشامل الواعي بالفضاء الاجتماعي لعيشه الدال والمدلول في آن، وقد كانت اللّغة اللّسانية – في هذا – أعلى تمثيل لهذا الجوهر/التواصل، وما وصفها بالأعلى - أنثروبولوجيًا - إلاّ تأكيدًا على السلّمية الترابتية للتواصل وصيغه؛ إذ يوجد تواصل بشري من طبيعة غير لسانية[٤]، لكنه لا يحوز كفاءة اللّغة ولا يحل محلها، مما يجعل اللّغة غير قابلة للاستبدال. وهو الاعتبار الذي يموضع اللغة اللّسانية في قلب مسائل مهمة في الدرس الأنثروبولوجي، ويبرّر ذلك أنّ معرفة الثقافات ووجود الجماعات والشعوب مرهون بقوّة في لغاتها وما أنتجته تواصليًا في شكل نصوص سواء ذات طابع نفعي أو فنّي، مادامت صفة التواصل وفعاليته حادثة في تداولها.

اللّغة والثقافة.

توزع الاهتمام باللّغة اللّسانية بين علوم مختلفة، وأنشطة معرفية متعددة، ولكنها جميعا تشترك في موضوع التواصل، وتسعى إلى إدراك نتائجه عبر فحص علاقة المنطلقات بالأهداف في عملية إنتاجه ووسائلها، وإذا ما سئل عن سبب اختلاف هذه الدراسات وصنوفها فإن النظر الفكري والمنهجي هو ما يبرر تباينها؛ فالجانب الفيزيقي اتجه إلى قياسات المحسوس المادي للّغة (صوت/ حرف)، وعلوم الاجتماع نظرت من جهتها إلى الدلالات والإستراتيجيات العلائقية والوظيفية لبنى المجتمع ونصوصها، وحالات التبدل والتطور والاختلاف التي تطرأ عليها في منظومة الأفراد ومؤسساتهم وخطاباتهم، ونظر علم النفس إلى ظاهرة اللغة في التجلي الظاهر للتواصل ومحموله الدال على باطن الفرد وجماعته بما هو خطاب كاشف عن الانسجام والتنافر، والاستقامة والخلل، كما كانت اللّغة بمنظور الحفريات والأركيولوجيا آثارًا دالة تستنطق لصالح المعرفة الاستردادية لتحيّين ما مضى، ومثّلت اللّغة كذلك عند الفلاسفة والمفكرين جوهر الفهم التجريدي للمتحققات الأيديولوجية والوجودية لممارسيها، كما لا يخفى ما كان للّغة من أهمية -ومازال - عند علماء الأديان قديمًا وحديثا؛ إذ هي محور العلاقة في الممارسات الطقسية والتعبدية والفقهية. وإذا كانت هذه حقيقة منهجية لمادة اللّغة في حضورها المركزي الرّاسخ في العلم والمعرفة الإنسانيين، فإن إنتاج إدراكها كانت حقيقته سياقية لدى كلّ علم ومعرّفة، غير أنّ إمكان التجميع في الإفادة من العلوم جميعًا ونتائجها بشأن اللّغة هو ما سبقت إليه الأنثروبولوجيا، ولعل ذلك نابع من شمولها المنهجي والدراسي، فعلى مدى البحث الأنثروبولوجي أفاد المهتمون بثقافة الإنسان واجتماعه من جميع ما وصل إليه زملاؤهم في العلوم الأخرى، وكان ناظم الإفادة ودافعها هو التفسير والفهم الثقافيين للإنسان، سواء ما اتصل بالممارسات العملية له أو بالنظام العقلي والعاطفي الممارس في جماعته.

تتخذ اللّغة من حيث مفهومها العام منطلقًا مرجعيًا ثابتا؛ إذ هي ناتج عقلي لجوهر التواصل لدى الإنسان[٥]، فكما شرح فولف أناسة اللّغة بدءًا من هيردر إلى تشومسكي مرورًا بهمبولت وفتجنشتاين، كانت حقيقة اللّغة هي ممارسة تواصلية الإنسان العقلية المشتركة، وإنتاجه لفعل التبادل التخاطبي في قول ذاته المرتبطة بأفراد جماعته وجنسه، فكان تقطيع الصوت هو الشكل العملي والإنجاز الواعي في إنشائه للّغة وتفرده عن الحيوان، وفي ذلك كان استعماله للّغة هو ما يجب البناء عليه في أي تقرير لنتائج وجود نظامها في التداول الاجتماعي، وهذا المبدأ هو ما استفاض إرنست كاسيرر (١٨٧٤ - ١٩٤٥) في كتابه «اللّغة والأسطورة» في شرحه عند هردر وهبولت؛ حيث يقول: «التفكير النظري يكمن في الأساس، في تحرير محتويات التجربة الحسّية أو الحدسية من الانعزال الذي ترد فيه في الأصل. فهو يجعل هذه المحتويات تتعالى عن حدودها الضيقة، ويجمعها مع أخريات، ويقارن فيما بينها، ثم يسلسلها في نسق محدد، ضمن سياق يشمل الكلّ»[٦]، ولكن اللّغة في هذه الدينامية بين النزعة إلى التجريد وإرغامات المحسوس العملي، تعاود تجديدات «التسمية» في كل مرة لتحيّن نظامها الرمزي حتّى يكون فعّالاً داخل سياقها.

إنّ الراسخ في مفهوم اللّغة هو حصولها بالاكتساب وأداؤها للتواصل، فعلى ما جاء عند ابن خلدون في مقدمته: «اعلم أنّ اللّغات كلّها ملكات شبيهة بالصناعة؛ إذ هي ملكات في اللّسان للعبارة عن المعاني وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها، وليس ذلك بالنظر إلى المفردات، وإنما هو بالنظر إلى التراكيب، فإذا حصلت الملكة التامة في تركيب الألفاظ المفردة للتعبير بها عن المعاني المقصودة، ومراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال، بلغ المتكلم حينئذ الغاية من إفادة مقصوده للسامع، وهذا هو معنى البلاغة؛ والملكات لا تحصل إلاّ بتكرار الأفعال؛ لأن الفعل يقع أولاً وتعود منه إلى الذات صفة، ثم تتكرر فتكون حالاً، ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة، ثم يزيد التكرار فتكون ملكة؛ أي صفة راسخة»[٧]. فإن اللّغة حدث واكتساب تدوم وتستمر باشتغالها في الممارسة والتداول، وهي ملكة جماعية اجتماعية بذلك.

توجد أية لغة بوجود جماعة مؤتلفة، تمارس الحياة في شكل نمطي معتاد بالتداول، ويمثل مجتمعها الفضاء الحي لذلك، فكل اجتماع هو بالضرورة حاصل الترميز الذي يبني الأسس المشتركة بين الأفراد ويشكل ثقافتهم؛ التي تعمل بصفتها جهازاً شارطًا للاندماج والانسجام في شكل تنظيم حيوي عضوي للانتماء، وفي هذا لا تسأل الأنثروبولوجيا كثيرًا عن أصول هذا الحاصل التواصلي للّغات بقدر ما تسأل عن وجاهة وظيفته وفعله في الكفاية التواصلية ضمن حدود الثقافة، ولعل مسألة الأصول اللّغوية - كما اهتم بها الفيلولوجيون - لا تستجيب للهم الأنثروبولوجي إلاّ في حالات التأويل التاريخي للتداوليات الثقافية؛ ولذلك اعتبر المعيش الوظيفي للثقافات هو باب السؤال عن لغاتها اللّفظية وغير اللّفظية في قيامها مادة عليه ودليلاً قابلاً لتوسيع القراءة والاستنتاج، وفي هذا تتجه الأنثروبولوجيا بالسؤال إلى ماتقوله الثقافة في تعبيراتها وأساليبها اللّسانية، ومعاجم ألفاظها وتسمياتها وطرائق التركيب الجملي والنصي، وكذا ارتباط ذلك بالمعاني والمدلولات المشتركة، وقد انتهى الفيلولوجيون أنفسهم إلى اختزال مسالة الأصول اللّغوية للألسنة في المجسد العملي للممارسة اللّغوية كما هي موجودة في التداول، وهو ما جعل عديد النظريات تختفي أو تنكمش لصالح المقاربات البنائية والوظيفية، فعلى كثرة التراث التأصيلي لنشأة اللّغة آل الأمر في النهاية إلى نظرية جامعة لها الحجة التداولية على غيرها؛ فكانت الإطار الفكري والمنهجي للممارسة التنظيرية والتطبيقية معًا، تلك هي نظرية «المواضعة».

تجمع المواضعة اصطلاحًا في المنطلق والمنهج بين مفهوم الثقافة ومفهوم اللّغة، وتخبر عن تناسب في البنية والنظام والمحتوى؛ فكلاهما (الثقافة واللّغة) تواصل وتداول، وكلاهما مشروط اجتماعيًا بالمشاركة والتبادل، وهذا التلازم في المفهوم يجعل منهما تعاضدًا إرغاميًا في الإنتاج والمآل، والنظام والوظيفية. ولأن كانت الثقافة هي الإمكان للّغة، فإن اللّغة هي جوهر الثقافة ومظهرها الأكثر بروزًا، وبدون اللّغة تفقد الثقافة - بما هي جهاز للتواصل والاجتماع- أهم مقوماتها للبقاء والنمو والتجدد، وفي هذا تدوم الثقافة باللّغة، وتشتغل اللّغة بمرجعيات الثقافة فيما تنتجه (الفنون والعلوم والمعارف). فالمواضعة هي قاعدة التواصل، وهي جذر ثقافي ينمو عليه التواصل الرمزي عامة، وفي أعلاه التواصل الرمزي اللّغوي. «فالمواضعة حقيقة مرهونة - في علّة وجودها - بتواجدها آنيًا لدى طرفي جهاز التواصل: باث الرسالة اللّسانية ولدى متقبلها. غير أن إخصابها للحدث اللّساني موقوف على قيامها سلفًا قبل لحظة التواصل في المخزون الذهني لكليهما»[8]، وما الثقافة إلاّ هذا المخزون المشار إليه؛ إذ تعمل بصيغة شرطية في إنتاج اللّغة للتواصل؛ الذي لا يتم إلاّ داخلها ومن خلال معطياتها.

لقد اهتمت الأنثروبولوجيا باللّغة اللّسانية - كما اهتمت بغيرها من أشكال التواصل - في النظر إليها نسقًا رمزيًا أعلى لحدث التواصل، وقاربتها في ترميزها للنظام الثقافي وترهينها له في تحويله من الفعلي إلى الذهني؛ من العملي الممارس إلى المجرد المخزون، ويقود ذلك إلى اعتبار اعتباطية الترميز اللّغوي على أنه ترميز للترميز يحركه الدافع الاستبقائي للمعرفة، ويجسده التأويل المحيّن في التداول؛ ولذلك قيل: «استعمال الرسم التخطيطي، القولبية والطقسية تنشأ كلّها من المسافة التي لا تكف عن حفر ذاتها بين الممارسة الواقعية والتأويلات التي تعي من خلالها جماعة ما وجودها وممارساتها، ويبدو أن لا شفافية رموزنا الثقافية هي شرط إنتاج الإرساليات الاجتماعية»[9]، وهو ما يعني أن الإتفاق الرمزي في مسألة اللّغة لدى جماعة ما، مرهون باتفاق رمزي يحتويه ويشترط دلالاته؛ ذلك هو النظام الثقافي في ديناميته التواصلية بين أفراد الجماعة الثقافية اللّغوية الواحدة، ولعل الحقيقة التاريخية والبنيوية لهذا الاعتبار تكون قد بدأت لدى الأنثروبولوجيين مع المفهوم النسبي للثقافة - كما جاء به الألمان وعلى رأسهم بواس Boas - الذي تطور مع الأنثروبولوجيا الثقافية الأمريكية، وواضح حجم التناقض في المبدأ والمنهج مع الطرح التطوري، فلا يعقل أن تتطور لغة ما لدى مجتمع «بدائي» إلى لغة مجتمع «متحضر»، وهو ما يفسر السياسات الاستعمارية في محو لغات المستعمرين واستبدالها.

ولقد كانت الوظيفية التزامنية مع رادكليف براون وخاصة مالينوفسكي، دعوة أكيدة إلى دخول الثقافات والإقامة في لغاتها، وفي ذلك مثّل منهج «الملاحظة بالمشاركة» شرطًا موضوعيًا لمعرفة لغات الثقافات المدروسة، وفهم دلالاتها ومعانيها، كما يستعملها ويتداولها أصحاب الثقافة أنفسهم، وزاد الأمر تعميقًا مع البنيويين الذين حاكوا الدرس اللّساني وتمثلوا منهجه، ورأى شتروس أنّ الثقافة كاللّغة نظام من العناصر وعلاقات تبادلية بنيوية من حيث النسق والتشكيل، إلى أن انتهى الدرس الأنثروبولوجي إلى التأويلية الرمزية، واعتبار النصية Textuality هي الجذر المولد للثقافة؛ حيث اشتغل على اللّغة اللّسانية باعتبارها علامات سميائية تأوّل داخل محضنها الثقافي وفي حدوده؛ لأنه من أنتج دلالاتها ومعانيها، وبذلك جاء التأكيد في الأنثروبولوجيا على أن «نسق العلامات والإشارات يختلف باختلاف الثقافات؛ فالثقافة تلعب دورًا مهمًا في تحديد أنواع العلامات والإشارات والرموز المستخدمة في مجتمع ما ذي ثقافة مميّزة»[10].

النص والثقافة.

لقد أدّى الدرس الأنثروبولوجي بتراكمه الضخم إلى تأثيرات قوية وفعالة في جملة من المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، فأعادت النظر الفكري والمنهجي في جملة من المسائل الجوهرية فيما تعلق بـ «إنسانية الإنسان»، وكان لتلك المراجعات فعالية مهمة في قراءة الإنسان «العاقل» عبر آثاره الثقافية، وكما استعار البحث الأنثروبولوجي من تلك العلوم بعض المفاهيم وطرائق المنهج أعاد إليها كثيراً من التجديدات والاستدراكات، وفيما عرفته الأنثروبولوجيا من منعرجات دراسية لموضوعة الثقافة يمكن الاستنتاج عمليًا أنها آلت إلى حالة من الاندماج المفهومي والمنهجي لم يحصل لغيرها من العلوم والمعارف؛ ذلك ما أظهره الاتجاه التأويلي الرمزي في طابعه السيميائي، وما أقره من انفتاح الفهم الثقافي على المجرة الرمزية لوجود الإنسان، فعلوم اللّغة توالدت وتراكبت إلى الحدّ الذي خرجت فيه عن المفهوم النسقي المغلق لأطروحاتها، وبات الأمر يقينًا في لسانيات الجملة ولسانيات النص بما هما حدا اللّغة في النسق الأصغر (النظام اللّساني) والنسق الأكبر (النظام الرمزي التواصلي)، وأصبح وضع الكفاية اللّغوية La compétence linguistique غير ذي جدوى في إدراك فعل التواصل وفهم وظائفه ونتائجه، واستدرك الأمر بالذهاب البحثي في اتجاه استكمال رمزية اللّغة بنية ونظامًا في كفاية تستغرقها وتسمح بفهم وتحصيل أدائها، وكان ذلك هو الكفاية التواصلية التي تشتغل اللّغة داخلها La compétence communicationnel [١١].

لقد أصبح وضع اللّغة، من حيث هي نظام للترميز منتج للدلالة، متلازمًا بنظام النص الذي ينشأ عنها، وهو ما اقتضى اعتبار النص الشامل للفعل البنيوي للغة ونصها داخل كلية الثقافة، وهو الاعتبار الذي شكّله التواصل في انتظام فعل الترميز الشامل والكلي، ولعل ذلك يذكّر بالأنثروبولوجيا الوظيفية حين أكدت على الصفة العضوية الحيوية للثقافة وموادها، ولكن الأمر مع التأويليين كان أوضح مفهومًا ومنهجًا في التأكيد على أن الأنثروبولوجيا هي تسجيل/تنصيص للواقعي والفعلي، ويعني ذلك منهجيًا ترميز الترميز أو تنصيص النّص، يقول جيرتز: «إنّ ما يفعله الإثنوغرافي هو مجرد تدوين الخطاب الاجتماعي. وهو عندما يفعل ذلك يحّول هذا الخطاب من مجرد حدث عابر لا يوجد إلاّ في لحظة حصوله إلى حكاية مكتوبة يمكن العودة إليها لاحقًا لدراستها من جديد»[١٢].

لقد كان لهذا المفهوم الأنثروبولوجي لدى التأويليين الرمزيين تأثيره البالغ في جعل النصية فضاء للقراءات والدراسات التي ارتكزت على الشرح لتتجاوزه إلى الفهم، وقد كان للنشاط السيميائي دفعه المنهجي المتين في تجميعها؛ فاللّغة والنص والثقافة والمجتمع وما فيها جميعًا هي إنسانية الإنسان الظاهر في تواصله، وهو ما رصده العلماء والمفكرون عند نقطة عليا لعلوم الإنسان ووجوده؛ إذ لاحظوا أنّ مفهوم النص كان محورًا ناظمًا لاندماج الأسئلة عن الإنسان؛ إذ أصبح النص «يشمل جميع الحقول ويضم أي موضوع بحث ثقافي، بما في ذلك النطاق الشامل لوسائل الإعلام (البصرية والسمعية والجسدية)، والمشاهد الطقسية، والفعاليات الاجتماعية (من توليات الرئاسة إلى الرياضة والتسوق)، والفضاءات (من مراكز التسوق إلى المدن). وفي الدراسات الأدبية، صار يشار إلى أجناس الكتابة ـ مثل الشعر الغنائي والرواية والمسرحيات وتأدياتها ـ بوصفها نصوصًا لأغراض التحليل؛ فينظر إلى جميع هذه المشاريع بوصفها مظاهر لنصية عامة (Textuality) وبوصفها أشكالاً من الممارسة النصية (Textualpractice). أضف إلى ذلك أن كثيراً من النصوص الثقافية تعرف بوصفها أشكالاً متعددة الوسائط لا تشكل فيها اللّغة سوى بعد واحد»[١٣].

لقد أدى هذا الوضع المستجد الناشئ عن المنظور السيميائي للثقافة وجوهرية الترميز فيها، إلى البحث في اللّغة ومنتجها النصي من خلال تأويلية فعّالة تتبع تناسل الرموز الملفوظة لسانًا (اللّغة) داخل فضاء ميلادها المرموز فعلاً وعملاً (الثقافة)(١٤)، فما تنتجه اللّغة الملفوظة عبر نظامها وبرامجها الرمزية النسقية في الجملة يتبانى/ يتفاعل في نظام تركيبي هو نصّها، وفيْ حدود اللّسانيات الصلبة يتسلط التفسير الوصفي على اللّغة في إدراك بنائها ونظامه، ولكنه يبقى معلقًا على ما تقوله تلك البنية، وهو ما يدفع إلى استكمال الوصف والتفسير، بالفهم والتأويل، مما جعل علماء اللّغة يدركون أن تمام المهمة يتطلب اقتضاء موضعة اللّغة في داخل ما يشترطها ويقرأ رمزيتها وشفراتها، وقد كان لهذا التلازم حجته في ترتيب دراسة النصوص اللّغوية تراكبًا وتداخلاً، وهو ما يسوغ الاتفاق الآتي(١٥)؛ حيث تُدرس اللّغة ونصوصها عبر:

- **النحو أو التركيب Syntax**: علاقة العلامات بعضها.
- **الدلالة Semantic**: علاقة العلامات بالأشياء التي تؤول إليها.
- **التداولية Pragmatics**: علاقة العلامات بمستعمليها ومؤوليها.

وبهذا فالنصوص اللّغوية واللّسانية - والأدبية أهمها - لا تملك قولها من داخل نظامها الرمزي المغلق؛ فهي غير مكتفية بذاتها، وإنما مشروطة بنص عام يستغرق حدوثها فهمًا ودلالة، وتلك هي الثقافة التي توجد اللّغة ضمنها، وبما أن اللّغة هي علة النص، والنص هو حدث التواصل، فإن النصية المشار إليها (Textuality) هي المفهوم المركزي لظاهرة الأدب وثقافته التي يفهم ضمنها، وما يعضد هذا الوضع ويؤكد جذريته هو اعتبار اللّغة ذاتها، وذلك حين يقرر علم النفس التواصلي في نتائجه التجريبية أنّ اللّغة اللّسانية لا تمثل سوى سبعة من المئة (٧٪) من التواصل بين البشر(١٦)، وهو ما يعني أن لغات أخرى داخل أنساق الثقافة تنتج الدلالة في فضاء أوسع وأشمل، بل حتى الرموز اللّسانية لا تملك دلالتها إلاّ بالإرجاع الذهني المخزون عنها.

الأدب/ النص: ظاهرة ثقافية.

لقد ألحت السيميائيات الحديثة على أن التواصل هو الوجه العملي لجميع أنظمة الترميز، وقد ارتكزت على التداوليات الفلسفية في مساءلة الفعل، فكان تجاوز الميتافيزيقا هو الإنجاز الفينومينولوجي الذي حصّله الطرح الجديد الباحث في إنسانية الإنسان عبر فكره وعمله، وقد تجلت في هذه الحال الفكرية مراجعات عديدة، كان أهمها القطع مع الحقائق المقدسة والمسبقة للفكر البشري ونتائجه، واستعيض بالمرهّن والمحايّث، وبتركيز يمكن القول أن الواقع الفعلي أخذ مكان الجوهر والقلب في أيّة مساءلة للإنسان ووجوده، فلم يعد النص، والحالة هذه، «حاملاً للحقيقة. لكنه لن يكف، مع ذلك، عن أن يكون مدار الصراع حولها. ومجمل القول، فإن هذه القراءة المقوضة للميتافيزيقا تنظر إلى النص من حيث هو منبع مفعولات الحقيقة. فتحاول أن تبرز حياة الحقيقة داخل المجتمع، والسياسة التي تتحكم في قراءة النصوص وكتابتها، وأعني مجموع القواعد التي يخضع لها إنتاج النصوص والاعتراف بها وتداولها وتأويلها»(١٧)، وهو المنعرج الذي تصدت السيميائيات لبحثه ووضع منهج له، وإنتاج نظام وبرنامج قرائي يتكفل بمهمة التأويل فيه، ومن خلال إطلالة على تاريخ النقد الأدبي نجده في حالات من التساوق الفكري والمفاهيمي والمنهجي مع المطارحات الفلسفية والعلمية والمعرفية، فقد اتّسم بانسجام مع تلك الاتجاهات، بل كان ينهل من رؤاها ونتائجها؛ ذلك أنه ميدان لها ومادة لتأثيراتها، ويعنينا في هذا السياق ما وصل إليه النقد الأدبي في اللّغة والنص معًا حين استوعب وتمثّل الفكر السيميائي المنظور فلسفيًا، وفعّله في مفاهيم القراءة وإجراءاتها.

لقد وفّرت الفينومينولوجيا محفلاً فكريًا لتداخل وتآزر عديد الأنشطة العلمية والمعرفية، وكان أهم ما حققته هو تلك التوافقات المفهومية، ممّا قارب بين الأنثروبولوجيا وعلوم الاجتماع والنفس، وعلوم اللّغة والتاريخ وحتّى السياسة والاقتصاد، وقد مثّل المفهوم السيميائي لديها جميعًا فكرة التأويل وإمكانه الإجرائي، ففي مجال النص الأدبي لغة ودلالة توالت الاستخدامات الفكرية السيميائية في ضبطه وتحديد مجاله وعلاقات تداوله، وذلك هو ما يشرح ويستفهم تمديد حدوده الرمزية وتوسيع فاعليتها التواصلية، فأصبحت قراءاته تركيبًا بين الحد التفسيري (اللّغة) والحد التأويلي (الفهم/ المعنى)، وظهر في مجال النقد الأدبي الموسع ما أصبح يعرف بالدراسات الثقافية Cultural studies، والتي «كسرت مركزية النص ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي يظن أنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية، فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم (الدراسات الثقافية) ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص»[١٨]. وبهذا لم يعد النص الأدبي كفاية أدبية تباشر جماليًا، وإنما عنصر دالّ وفق منواله الخطابي داخل برنامج تواصلي يحتويه هو الثقافة التي فعلت شرطيًا في تخريجه ضمن نظامها السيميائي الرمزي، فهي التي وفّرت أسس وعوامل المنتجين له خطابًا وتلقيًا.

إنّ ما يجمع، بل يوحد النص الأدبي والثقافة، هو الإنتاجية الدلالية في كليهما؛ حيث توفر الثقافة عبر فعلها الترميزي منطلقًا للترميزات الأدبية اللّغوية/ العلامات، وفي ذلك قد يكون النص منتجًا للرمز الثقافي بصيغ المباعدة والخرق والانحراف، ولكنها عملية لا تخرج عن مسمى «إعادة الإنتاج» والتي تفقد كيانها كله دون فهرسة ثقافية لما أعاد النص تشكيله؛ لأن نفي الثقافة إنتاجًا مرجعيًا هو بالضرورة نفي لفعل إعادة الإنتاج نفسه، فما تؤسسه الثقافة من أنظمة للترميز ونماذج لها، يتجسد في بناءات تنتظم الاجتماع وتؤطره وتجعله موجودًا فعليًا ومستمرًا من خلال فعاليات التواصل. يقول أمبرتو إيكو U. Eco في هذا الصدد: «بما أن واجب النموذجية هو وصف أهم نماذج الأسنن الثقافية التي تتشكل عليها (لغات) مختلف الثقافات. هذه الأسنن الاجتماعية هي بطبيعة الحال مؤسسات (وبالتالي أنظمة من قواعد) أو أنظمة من قيم (مثل الشرف والفخر) ولكن دراسة النصوص هي أيضًا دراسة الطريقة التي يمكن التعبير بها عن هذه العناصر النظامية؛ ولذا فإن نموذجية الثقافات تنوس بين المفهوم المزدوج للسنن على أنه مؤسسة وعلى أنه تعالق، وفي كلتا الحالتين فإن السنن الثقافي، بما أنّه أنموذج للعالم وتبعًا لذلك هو شيء يسمح لعناصره التعبيرية بالقيام مقام مضامين أخرى»[١٩].

بناء على ما تقدم – في بسط علاقة النص الأدبي بالثقافة- يمكن القول بأن الأدب – وهو مجموع المدونة المتداولة للنصوص- هو تمثيل خطابي للثقافة[٢٠]، وهو ما جاءت به القراءات الثقافية بتأثير قويّ ممّا بلوره الدرس الأنثروبولوجي، سيما في اتجاهه التأويلي الرمزي، فما الثقافة إلاّ نص شامل ناظم شارط للترميز المحتوى فيه، ولأنه هو نفسه ترميز مستغرق لما يحدث ضمنه، وعلّة ذلك وجوهره هو فعل التواصل المبني على المواضعة والتداول المستمرين في النسق الدينامي تاريخيًا واجتماعيًا لجماعة ما أو شعب ما، مما يؤكد سيميائيًا على قراءة أيّ نصّ أدبي في ضوء تعالق رموزه (لغة/ معنى) بالرمزية المرجعية ثقافيًا، وفي ذلك ينهض التأويل بحثا في سيرورات هذا التعالق ونتائجه، ويصبح الفهم تواصلاً مع النص داخل تواصلية شاملة ثقافيًا، تقرأ مقول الدلالة استقصاء

وفهرسة، وهو ما يقوم حجّة لأية قراءة أو عليها، ولا يؤول بذلك الأمر أبدًا إلى المطلق أو المغلق، وإنّما إلى التحيّين والمحايثة.

المقاربة الأنثروبولوجية للأدب: إجراء وتطبيق.

في ضوء اعتبار النص عمومًا -والأدبي منه- حاصل رمزية اللّغة والثقافة، واشتغال الأولى داخل الثانية تواصليًا، يسوغ السؤال في مفهوم الإنسان الظاهر بالنّص في فضاء الفعل به؛ ذلك أنّ تحقّق الفرد البشري ضمن جماعته هو عبوره من نصّية الثقافة في التجربة الحيّة للمعيش، إلى نصّية مرموزة في خطاب بقصدية التواصل معلق على التداول الجمعي لتجربة عامّة في الإدراك والخطاب عنه، فالإنسان العاقل لوجوده يتحقق ذاتًا في تداوله المعيشي، وتكون تبعًا لذلك تجاربه الممارسة هي وجه ذلك التحقق، فلا ترميز ولا نظام ولا تواصل دون مركزية هذا الفعل القاصد، فالكون السيميائي من حيث هو كون إنساني خالص هو فضاء للذات التي نتجت عن النوع كما عبر الأنثروبولوجيون، وذلك ما أنتج ترميز العالم/ الفضاء وجعله تداوليًا لوجود الإنسان؛ ولذلك «يكون رمزيًا ذلك العمل الذي من خلاله يعبر الإنسان عن ثراء التجربة منظمًا إياها في بنى للمضمون تقابلها أنظمة التعبير. لا تسمح الرمزية فحسب بـ (تسمية) التجربة بل أيضًا بتنظيمها وتبعا لذلك تكوينها على ذلك النحو جاعلة إياها قابلة للتفكير فيها والإبلاغ عنها»[٢١].

لقد أدت المستجدات الفلسفية والفكرية في النظر إلى نظام التواصل الإنساني وإنتاجه وتداوله، إلى صناعة منهجية تكفل تحقيق عملية تفسير وفهم الترميز وأنظمته، وتوسطت المفاهيم المستحدثة بين النظرية ومستويات الإنجاز التطبيقي لها، وكانت مناهج هذا العمل تسعى في سبيل تصديق المنظور في الفكر بما يطرحه الفعل والتحقق، وهذا ما يسوغ التأويل وإجراءاته ويعلل جوهر مفهوم العلامة وحركيتها في مسار الإنتاجية الدلالية؛ إذ لم يعد النص الأدبي صورة «ما صدق» للمفترض الفكري المجرّد، كما لم يعد لاحقًا لسابق إرغامي يلزمه بقول المطلوب منه، ولم تعد مرجعياته متعالية فوقية ليس له من مهمة سوى إظهارها وتصديقها، وبالمثل فقد مارس النص الأدبي في جهاز القراءات البنيوية التنميطية مقاومات وصلت درجة قصوى من التمرد على قوالب العلمنة Scientisme، وهو ما مكّن النقد في انسجامه مع مستجدات الفكر الجديد فينومينولوجيًا وسيميائيًا من قناعة الانضمام إلى الحركي التأويلي بدل النسق المغلق (البنيوي) والمقدس (المسبق/ السياقي/ الإرغامي)، ولكن هذا الوضع الجديد للنقد في انخراطه ضمن الدراسات الثقافية في الاتجاه التأويلي الرمزي، لا يعني أبدًا أن النص لا بناء فيه ولا مقدس ضمنه، إنما الأمر النقدي في النشاط السيميائي التأويلي يفسح للنص داخل نظام العلامات التواصلية أن يقول بناءه وأفكاره عبر دلالاته هو ذاته. فكما سبق الذكر لم تعد مهمة النقد الأدبي هي البحث عن نظام للنوع الإنساني من خلال استنطاق مدونات أدب ما، وإنما أصبحت المهمة هي سؤال الذات المتحققة في النص إنتاجًا وتلقيًا عن نظامها الذي تعيه وتعي استخدامه.

ولعل من أهم ما حصل ضمن هذه الحركة هو المفهوم الدينامي الذي اكتسبه النص - والأدبي منه -؛ إذ أصبح منظورًا إليه في المدى الممدود للتواصل، كما صار إلى اعتباره إحدى أهم نتائج السيرورة التدلالية للعلامات الموجودة في نظام التداول والتواصل الثقافي للذات الثاقفة والمفكرة والمتكلمة، و«إذا كانت الذات مدعوة إلى فهم نفسها أمام النص؛ فإن ذلك لا يتم في نطاق انغلاق هذا الأخير على نفسه، بل في انفتاحه على العالم

الذي يعاود وصفه وبناءه»(٢٢)، فمهمة فهم الذات أمام النص إنتاجًا وتلقيًا تتطلب سيرورة دلالية لفعله التواصلي، وارتباطاته جميعها، وكمثال على ذلك البلاغة العربية التي أنتجت دراسات ومقاربات في النظر إلى منتوج اللّغة (كلام/ نص) عبر تفحص حدوثه الدلالي في فضاء المتواصلين، واشترطت لفهم بلاغة الكلام كفاءة المتكلمين في إدراك اللّغة وفهم محمولها من المعاني(٢٣)؛ إذ اللّغة اكتساب بالممارسة والتعلم، وفهم المعاني لا يكون إلاّ بالمعايشة والانتماء الثقافي.

هكذا فالنص هو تحقق الذات عبر فعلها الخطابي اللّغوي القاصد، والنص هو علامة مركبة من علامات مشروطة في نظام الرمز اللّغوي، وكذا في نظام الرمز الثقافي، وجلّ تعاريفه التي آل إليها في المنظورات التداولية والسيميائية اتفقت على التداخل والتلازم بينه وبين نصه العام (الثقافة)، وتغدو بذلك مقاربته أنثروبولوجية نصّية بمعنى البحث عن سنن التدلال وسيرورات اشتغال العلامة تواصليًا، وهذا ما يدفع إلى التأكيد على أن القول الذي هو حدث اللّغة، لايصير نصًا إلاّ «إذا انضاف إلى المدلول اللّغوي مدلول آخر، مدلول ثقافي يكون قيمة داخل الثقافة المعنية»(٢٤)؛ وبذلك يغدو البحث عن مدلولات الثقافة هو بحث عن نصية حدث اللّغة في نظامها الثقافي.

ترتكز المقاربة الأنثروبولوجية على استراتيجية مزدوجة تجمع بين تفسير الخطاب وبين تأويله؛ وذلك بالانطلاق من المفهوم الذي يؤكد ويشدد على أنّ النص حدث تواصلي(٢٥)، وهو «بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»(٢٦)، فما تعلق بنظام الجملة وبنائها صوتًا وصرفًا ونحوًا، وهو مستوى مادي تركيبي، يكون تفسيريا؛ والذّي مجاله ما يعرف بلسانيات الجملة، وأمّا انبثاق العلامة/ الكلمة في إنتاجها للدلالة، فمجاله البحث في تداولها بين المتواصلين؛ الذين يحققون النص في استعمالهم له، وفهمهم لمقولاته، وذلك حين يدل النظام الرمزي اللّغوي في فهرس النظام الرمزي الثقافي، وهو التوسّع بالفهم خارج الوحدة النمطية للكلام (جملة) وذلك ما استجد فيما عرف بلسانيات النّص.

يؤسس الفهم السيميائي لعلامات اللغة دلالاتها في الاستعمال بين المتواصلين/ المتناصين، وتكون بذلك العلامة في هذا الطرح دينامية نتيجة علاقات إنتاجها ومستوياته، ولا يمكن مطلقًا - حسب هذا الطرح - النظر إلى العلامة اللّغوية إلاّ في أثناء فعل التنصيص، ويؤكد ذلك أن الدلالة المعجمية للّغة ليست إلاّ إمكان انطلاق للاستعمال، فما يصبح دلاليًا هو التداول النصي وليس الحصر المعجمي للتواضع، وهو ما يعني حدثية النص في التواصل، و«لا حدثية اللّغة» من حيث هي نظام كامن(٢٧)، فالنص حدث لإنتاج الدلالة، والتأويل هو استفهام هذه الدلالة بتتبع واستقصاء سيرورتها المحققة في التداول الثقافي، والتواصل النصي.

لقد أدى التناول التأويلي لمصطلح النصية، إلى وضع جهاز سيميائي لفعل القراءة، فبين الذات الناصة (منشئ النص) وبين الذات القارئة (المتلقي الفاهم)، يكون النص محفلاً للتواصل المرهّن في الخطاب والمشروط بالمتداول الثقافي، ولعل من أهم الضوابط المنهجية في تشيّيد برامج القراءة التأويلية الرمزية، مفهوم العلامة ومخطط إدراك تدلالها، وهو أساس مهم من أجل الوصول إلى تأويل ثقافي لا يقع في الإغلاق العقيم لمدلول النصوص، وكذلك ينأى عن الانفتاح الفوضوي الذي يشوههاKl كما شدد على ذلك كليفورد جيرتز، وفي هذا السياق يعد المخطط البارسي- نسبة إلى بيرس- من أكفأ البرامج وأكثرها فعالية.

قسّم بيرس C. S. Perce العلامة إلى عناصر ثلاثة متلازمة، تعني علاقاتها السيرورة التدلالية وتحققها، وعبرّ تقسيمه هذا عن عدم اقتناع بالمخطط الثنائي السوسيري، كما يعد تثليث العلامة في مركبها اقتضاء

عمليًا لمراتب العالم الموجود لدى الذات البشرية، فالجهاز الدلائلي الموجود لدى الإنسان دون غيره مركب ثلاثي المراتب، فالأول (الأولانية) هو المعطى في شكل العالم الموجود بأشيائه ومحتوياته، وهو ما يمثله الإحساس المباشر بهذا الوجود؛ إذ طبيعته الامتداد اللامحدود فهو أولي وخام، أما الثاني (الثانيانية) فهو تحقق هذا الممتد واللامحدود في إحساس الذات عبر ارتباطه بالواقعة والوجود الفعلي، فينتقل من صورته المطلقة إلى تجسده العملي، ويتنزل في متحققات وقائعية تقيّده في سجل توصيفي ذاكري، فقد يوجد الشيء ابتداء في صيغة مطلقة (شجرة مثلاً) فالذات تحسّها وتتصل بوجودها في شكل خام لهذا الإحساس، ثم تتحقق في التوصيف (الحجم/ اللّون/ الشكل...)، وما يسمح بهذا الانتقال هو تعقل الذات ووعيها بالإحساس ثم تحققه، وهو ما يستدعي ثالثًا (الثالثانية) وهي مرتبة للوجود ينجزها وعي الذات في شكل قانون أو اصطلاح؛ حيث يمضي العالم في وجوده الشيئي والمتحقق، ويستبقي ذلك ضرورة معرفية إدراكية تختزنها الذات العاقلة بالشيء والحدث، فتحتفظ بالمجرد الذي يصبح معرفة متعالية وراسخة تشتغل كسنن للتعرف بتعبير أمبرتو إيكو (code de reconnaissance)، «إن الأمر يتعلق بحد ثالث يقوم بالتوسط بين معطيات العالم الأول والعالم الثاني، إنه حدّ لا يفتح ولا يغلق، بل يدرج القانون ضمن هذه السيرورة ذاتها. فالاستذكار ممكن فقط في الحالة التي يتخلص فيها الشيء من طابعه المادي ويندرج ضمن تمثيل رمزي و(ينتشر بين الأمم) كما يقول بيرس. إن الأمر يتعلق بصيغة أخرى. بما يمكن أن يمنح الشيء وضعًا في الذاكرة التي تجرد وتخلص الشيء من امتداده في واقع لا يختلف فيه، خارج التجريد، هذا الشيء عن ذاك. ويعين هذا الحد الثالث (القانون الذي سيتحكم في الوقائع استقبالاً) ويجعل التواصل بين الناس ممكنًا»[٢٨].

إن هذا التحديد التصوري هو الذي أطر العلامة في المفهوم السيميائي، فكانت الإجراء العملي في قيامها دلائليًا على تمثيل هذه المراتب، ولذلك توزعت في سيميائها سيروريًا بين العوالم الثلاثة المركبة في اندماجها، وكانت العنصر الإنجازي في تجسيد هذا الفهم للوجود، وفي ذلك سواء كانت العلامة لغوية أم غير لغوية، وما النص الأدبي ضمن هذه المقاربة السميائية للعلامة سوى نظام للتركيب والبناء الرمزي يعني تشكيله إجراء وفهمه تأويلاً لعناصره.

تدل اللّغة إذن داخل المجرة الدلالية للثقافة، ويمثل النص في ذلك الوحدة الأساسية لفعل التواصل، وتصير الذوات متحققة من خلال فعلها التداولي التواصلي، فالتبادل هو جوهر السيرورات الحية للعلامات التي هي أدوات دلالية ينقلها الاستعمال من الكمون اللّغوي إلى الحدث النصي، فتكون اللّغة نظامها البنيوي والثقافة نظامها الرمزي المعنوي، وتصديقًا لذلك وضع بيرس مخططًا عمليًا لاشتغال العلامة فيما سمّاه السيرورة التدلالية Semeiosis، وشرح مراتبها الثلاث وما يربطها من علاقات، فالعلامة التي هي «شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر»[٢٩] تظهر من خلال تركيب تدلالي يجمع في وحدة دالة عناصرها، وهي كما يلي[٣٠]:

- الماثول **Représentament**: وهو الأداة التي تمثّل لموضوعها، وهو الوجه المادي المحسوس للعلامة، له تجلٍ أمبريقي، وهو لا يحمل دلالة في ذاته وإنما يحيل على موضوعه ويرتبط به عبر دلالات مؤولة له، فمثلاً الصوت أو الكتابة في الخطاب اللّغوي هي مجرد صور محسوسة في ذاتها تمثل لمواضيع هي غيرها عبر ما تواضع المتكلمون عليه في تداولهم.

- الموضوع **Objet**: وهو العنصر الذي يقوم الماثول بتمثيله، فله صفة محيّنة ترتبط بسياق الإبلاغ/ التواصل الذي تحدث فيه الذات ماثولها،

ففي نظام الخطاب اللّغوي يمكن القول إن المواضيع هي الدلالات المعجمية للألفاظ كما صنفتها الجماعة اللّغوية في نظامها التواصلي؛ فالمواضيع هي حصيلة فعل التسمية الذي ينتج عن المواضعة من حيث هي اشتراك في الترميز، ولكن الاستخدام السياقي هو ما يحدد ارتباط الماثول في تحيّين تداول مواضيع العلامة اللّغوية؛ ولذلك يشدد بيرس على أن سيرورة التدلال هي قلب وجوهر العلاقة بين الماثول وموضوعه.

- **المؤول Interprétant**: هو العنصر الجوهري في العلامة؛ إذ هو الذي يتوسط العلاقة بين الماثول والموضوع، فبدون المؤول لا يتم الارتباط بينهما مطلقًا، ويتمثل هذا العنصر في الصورة المكتسبة في شكل قانون ومعرفة سابقة مخزونة في الذات داخل فضاءها التداولي والتواصلي، وبذلك يكون هذا المشترك في تقيّيد سجل العالم من أشياء ووقائع ومتخيلات سننًا وأساسًا للترميز الدلائلي للعلامات، فاللّغة مواضعة واتفاق على هذا السجل الذي أكسبه التداول قوّة الاستعمال، وطبعه بأهم صفة للتواصل والتي هي الفهم؛ ولذلك نجد اللّغة تحيل إلى علاماتها بشكل داخلي (تكالم/ تناص/ تفاعل/ تراسل/ تفاهم)، ولكنها تنتهي إلى نسق ونظام رمزي تكون له الفعالية في ضبط تواصليته وتشغيل جهازها الإبلاغي، وهو ما يجعل من المؤول محركًا دلاليًا للمعاني من خلال مرجعية الثقافة وإرغاماتها التدلالية (السميوزية)، وذلك وفق القوة التداولية للجماعة الثقافية (الشعب).

إنّ هذه العناصر الثلاثة للعلامة هي ما يمثّل السيرورة التدلالية، وذلك من خلال اشتغالها التعالقي الجبري والإلزامي؛ إذ تصبح كل علامة موجودة في التدلال ووظائفه التواصلية من خلال هذه العناصر وارتباطها الموحد، «فالعلامة هي ماثول (représentament) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interprétant) وهذه الحركة (سلسلة الإحالات) هي ما يشكل في نظرية بيرس ما يطلق عليه السميوز، أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها. وبعبارة أخرى، إن السميوز هي المسئولة عن إقامة العلاقة السيميائية الرابطة بين الماثول والموضوع عبر فعل التوسط الإلزامي الذي يقوم به المؤول. وعلى هذا الأساس، فإن السميوز تتحدد باعتبارها سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة، وتستدعي استيعاب الكون من خلال ثلاثة مستويات: ما يحضر في الأعيان وما يحضر في الأذهان وما يتجلى من خلال اللّسان»[٣١].

في ضوء السيميائيات وجهازها المفاهيمي والإجرائي، اتجه الأنثروبولوجيون لاسيما في التأويلية الرمزية، إلى اعتبار الثقافة نصًا، وهي نظام من الرموز الدالة، وما اللّغة اللّسانية إلاّ ترهين لهذا النظام، فأصبحت قراءة وفهم مقول النص ممارسة سيميائية ثقافية، وكان تأويل الرموز المنصصة في اللّغة المتداول بها النص الأدبي هو الطريق الموصلة إلى إدراك حدث التواصل عبر فهم المتداول من العلامات، وهذا ما يسوغ مراتب التأويل السيميائي لظاهرة الأدب باعتبارها جزءًا من نظام عام هو الثقافة التداولية لجماعة ما، فإذا كان التماثل والتشابه بين الشعوب واضحًا وظاهرًا في الماثول والموضوع (التسمية والمواضعة) فذلك حاصل التماثلات الطبيعية لفضاء العيش داخل النوع (الإنسان)، فإنّ الاختلاف والتباين واضح كذلك في مستوى المؤولات؛ حيث يخرج في هذا المستوى الإنسان من طبيعة النوع وتماثلاتها إلى تحقق الذات وإنتاجيتها الرمزية، فعلى سبيل المثال قد يكون حيوان ما عند شعب من الشعوب مقدسًا ويرمز للفأل والخير، لكن الحيوان نفسه يكون منبوذًا ورمز شؤم وتطيّر، فمن الناحية الطبيعية لوجود العالم (الإحساس، الواقعة) لا يوجد ما هو محمول ذاتي في هذا الحيوان (إلاّ بعض الصفات

القابلة للتأويل/ممكن دلالي)، ولكن المستوى الثالث (الترميز) يحمّل دلالة مؤولة بالقصد التداولي للجماعة لهذا الحيوان؛ فينتقل من الوجود المباشر إلى وجود رمزي دلالي، وهذا هو النظام السيميائي للتدلال. وكذلك الألوان مثلا، وكذلك الأشكال وغيرها.

اصطلح كليفورد جيرتز Clifford Gerttez على فعل التلقي الذي يستفهم العلامات والرموز الثقافية بالتوصيف الكثيف Thick discription، وهو نفسه ما جاء به بيرس في تمييزه لمراتب التأويل، وكلا النموذجين يتفقان في إجرائية التأويل وكذلك في ضوابطه الثقافية؛ والتي هي العمق الذي ينتظم الظواهر الرمزية لفعل التداول والتواصل بين أفراد جماعة ما. يرى بيرس أن التأويل يتراتب وفقًا لعناصر العلامة ويتطابق مع الظهور الثلاثي للوجود؛ ولذلك يسميه في الآتي:

- **تأويل مباشر**: وهو ما يدرك من العلامة في صيغتها المباشرة، بمعنى الدلالة التي تكشف فيها العلامة عن نفسها بشكل ذاتي يحيل عليها فقط؛ فهو ما يتصل بالمدرك الحصري لمقول العلامة دون اعتبارات الممكن والمفترض، ولذلك فهذا التأويل له صفة معجمية مقيدة في محموله العيني، وهو لايتجاوز التسمية بمفهومها التعييني؛ إذ لا ينطلق خارج المقصود المرجعي الجذري لأدائه الدلالي، كأن يقال: ماء، أو ماء ساخن، أو مثلا: دم بارد، فالمعنى هنا هو السائل الحيوي وإضافته تعيّين وصفي لمحسوسه لا غير.

- **تأويل حركي (دينامي)**: وهو تأويل يحمل صفة الانفتاح والممكن؛ حيث يعني هذا التأويل مرتبة ثانية لتتأسس على التأويل المباشر، وفيه تشتغل الاستدعاءات الممكنة لدلالة العلامة ومقولتها؛ حيث تذهب فيه الذات إلى افتراض جميع المحمولات ذات الوجاهة الدلالية؛ فهو ذو طبيعة حركية غير حصرية بالمفهوم المعجمي؛ إذ مهمته هي توسيع التسمية إلى خارج محمولها المرجعي، وهو ما يجعل منه محفلاً للمتعدد والمختلف الدلالي، فكل ما يمكن أن يرتبط بالعلامات على وجه الظن التدلالي وإمكاناته يصبح من صميم المقصود بالعلامة، وهكذا فالإحالات لا تهدأ ولاتستقر على واحدة منها، وإنما تتناسل الممكنات الافتراضية في سلسلة غير متناهية في سميوز مفتوح وممتد، كأن يدلّ «دم بارد» على القسوة أو الهدوء أو البلادة، أو الموت، أو الصدمة، أو..أو..

- **تأويل نهائي (ثقافي)**: وهو مرتبة ثالثة من التأويل يتسلط بقوّة مدمرة على ما ينتج من «فوضى» دلالية في التأويل الدينامي، فالإحالة اللامتناهية تمنع من استقرار العلامة ووظيفتها وهو ما يعني «لا دلالة»، فالذات تحتاج إلى فهم لإنجاز فعل التواصل، والحركة المستمرة للعلامة تعد عائقًا يجب تقويضه وإنهاء سلبية وضعه؛ ولذلك لابدّ من ترجيح وانتقاء يوقف الفوضى باستقرار دلالة تلغي أو تؤجل غيرها من الدلالات الممكنة؛ حيث تكف تلك الاحتمالات الدلالية، وينتفي التساوي بتفوق وظهور مقصد واحد للمعنى على غيره، والذي ينجز هذه المهمة هي الذات الفاعلة في التواصل مع العلامات، وما يجعلها قادرة على ذلك هو نظامها الرمزي الثقافي الذي تحوزه؛ فالتأويل «يفترض ذاتًا خاصة تقوم بإنجازه، وهذا يعني استحضار مخزون ثقافي آخر تأتي به هذه الذات في أفق تحقيق تأويلها الخاص»[٣٢].

إن الحديث عن ذات مؤولة تفعّل ثقافتها التي تحوزها ليس المقصود به الانتخاب الفرداني للمهارات الشخصية المميزة، وإنما المقصود هو شخصية ثقافية «منوالية/أساسية» بتعبير رالف لينتون وكاردينر، وبهذا فالحديث عن تواصل ثقافي هو حديث عن فهرس تواضعي للمؤولات التي تربط الماثول بالموضوع، له قوة التداول ونفاذ الإلزام التواصلي عبره بين المشاركين في استخدام نظامه

الرمزي، وجدير بالذكر في هذا الموضع الإشارة إلى المجال الممتد والواسع بين الفعل التنصيصي للرموز - سيما اللّغوية منها - وتلقيها التأويلي، خاصة في المكتوب منها؛ الذي له طابع أثري، فالزمن يخلق تراثًا نصيًا بمعنى الثقافة والأدب، فيصبح وضع المتلقي/ القارئ افتراضيًا على مدى التدفق الزمني، وهو ما يجعل القراءة فعلاً مفتوحًا على الاختلاف - بتعبير نظريات جماليات التلقي - ويكون وضع الذات بذلك تواصلاً ذا آفاق متعددة، وتصبح بذلك علامات النصوص استبقاء دلاليًا يتحيّن في ثقافة تراثية، أو في ثقافات متباعدة.

لقد اقترح الباحثون بشأن التباعد الثقافي (الواحد أو المتعدد) في إنجاز مهمة التواصل حلولاً منهجية ذات كفاءة في حل الإشكال، فمن ذلك ما دعا إليه مالينوفسكي Malinowski وتبعه فيرث Firth الإنجليزي فيما يسمّى بسياق الحال situation of Context[٣٣]، وهو إجراء عملي يقتضي قراءة وتفسير وفهم عناصر ثقافة ما داخل فضائها ذاته، فلا يجب ولا يجوز اجتزاؤها أو فكّها عضويًا، وهو عينه ما قصده شلايرماخر ودلتاي في دعوتهما إلى تمثّل ظروف النص الثقافية والاجتماعية والنفسية التي ولد فيها، وعلى أي ذات تطمح إلى فهم النص والتواصل معه أن تحل محل القارئ المفترض الذي كان النص موجهًا إليه[٣٤]، وهو ما ينفي الإسقاط من ذات القارئ وثقافتها على النص؛ لأن ذلك يفسد المعنى وينحرف بالفهم عبر تأويل غير صحيح وغير منتج.

إنّ الفهم الثقافي لنصوص الأدب ليس ممكنًا بتفسير محسوسه اللّساني، ذلك أنه ترميز مشروط بنظام ثقافي، والثقافة ليست فردية ولا عائلية، إنها اجتماعية مهيمنة، ومشتركة تداولية؛ فالنص الأدبي لا يحيل إلى معجم مسجل في مرجعية ذاتية للّغة، وإنما يتموضع بنية دلالية داخل موسوعة من العلامات الحية الموجودة في الاستخدام التداولي، «فالموسوعة فرضية ضابطة يقرر المتلقي على أساسها، وعند تأويل نص ما (أكان هذا النص حوارًا على رصيف شارع أم الكتاب المقدس)، أن يبني جزءًا من موسوعة ملموسة تمكنه من أن يمنح النص أو المرسل جملة من الإمكانات الدلالية»[٣٥]، وبطبيعة هذا المفهوم للموسوعة فهي ذات طبيعة ثقافية تنأى عن الحصر، ولها صفة الشمول في التداول التزامني لمستعمليها، وكذلك لها صفة التراثية من جهة تراكمها وتجددها؛ فهي مسلمة سميائية حيث تمثل «المجموعة المسجلة لجميع التأويلات، ويمكن تصورها موضوعيًا على أنها مكتبة المكتبات؛ حيث تكون المكتبة أيضًا أرشيفًا لجميع المعلومات غير اللّفظية التي تم تسجيلها بطريقة من الطرق، من الرسوم الصخرية وصولاً إلى مكتبات الأفلام»[٣٦]، وعلى حد تعبير إيكو ما من سبيل إلى التحقق من الموسوعة إلاّ عبر إدراكها في تمظهرها الجماعي[٣٧].

يعني مصطلح «الموسوعة» عدم كفاية علم الدلالة اللّساني، وفشله في صناعة معجم أو قاموس وظيفي لإنجاز قراءة وفهم لظاهرة النص؛ فالتواصل بما هو الناظم الرمزي لإنتاج اللّسان لا يرتبط بصناعة الجملة فقط، وإنما هي نتيجة لظاهرة النصية التي تستغرق ناتج الجملة وارتباطاتها، وذلك عبر الصناعة الرمزية للثقافة، وهذا ما دعا الأنثروبولوجيين وعلماء اللّغة والنقاد وكل الأنشطة الإنسانية الأخرى إلى استبدال المناهج الإجرائية التقنية باستراتيجيات شاملة تنفتح على كل زوايا «إنسانية الإنسان»؛ لأن المهمة ليست وصفية أو تعريفية، ولكنها تأويلية تبحث عن الفهم وفيه، وفي هذا اقترح النقاد الثقافيون للأدب مفاهيم وإجراءات من جنس المنهج الأنثروبولوجي نفسه (الشمول)؛ وذلك تحقيقًا لتحولهم من النظر إلى الأدب في أدبيته، والإدعاء بمرجعيته الذاتية، إلى النظر إليه على أنه تحقق ثقافي مشروط اقتضائيًا بمنظومة أوسع منه، ولعل من أهم ما قدموه في

هذا مفهوم «المجتمعات التأويلية»[٣٨]، والتي تكون حاصل المشترك والمتفق، وبعبارة موجزة حاصل الانتماء إلى فضاء ترميزي موحد السيرورات، وتبادلي تواصلي بالمعنى الثقافي، تكون فيه المؤولات شارطة للتواصل ومحققة للفهم.

في حدود ما تبين من المقاربة الأنثروبولوجية «القراءة الثقافية» للنص الأدبي، وما تعنيه في جوهرها مفهومًا وإجراء يتحدد المطلوب؛ وذلك بالانطلاق من مفهوم الثقافة وعلاقة النص الأدبي بها، وفي هذا يسمح الطرح السيميائي بمقاربة يكون في إمكانها الأخذ بمفهوم مدمج للثقافة من خلال الاتجاهات التي صاغت حدودها، ويصبح ما طرح من مختلف مفهومي بشأنها مركبًا تعريفيًا لها، مع الوعي المنهجي بمحورية الرمزية والنصية من حيث هما قطبا السيرورة التدلالية لعناصر الثقافة في تحققها التداولي التواصلي.

ولذلك يمكننا القول إن الثقافة:

١- صناعة للرموز التواصلية لها مرجعيات تداولية تواضع من خلال إنتاجها أفراد جماعة ما، واشتركوا في دلالتها الجوهرية وحققوا فعاليتها عبر استعمالهم لها.

٢- ذات طابع وظيفي عضوي تزامني في المجتمع الذي توجد فيه، وهي متشابكة بشكل حيوي مركب تستجيب للحاجات الأساسية للأفراد الموجودين في الاجتماع المشترك.

٣- كما أنها ذات بناء ولها هيكل تشييدي يعبر عن نظام تتبعه في إنجاز موادها وعناصرها؛ حيث يصبح تكرار هذا النظام في تداولها بنية مجردة لتحققاتها.

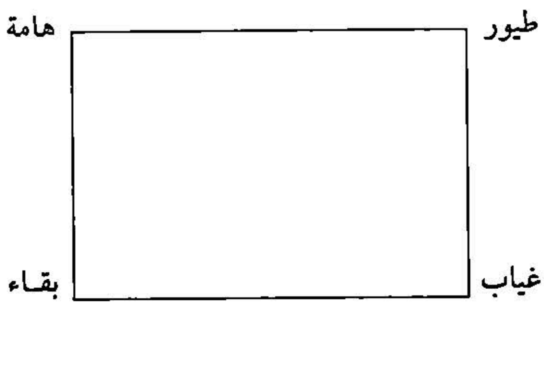
٤- وهي شاملة وكلية بشكل يمتد إلى جميع ما يعيشه أفرادها من أخلاق ومعارف وفنون ودين وعادات وتقاليد، وغيرها مما يوجد في مجتمع ما، ويحكمها تراكم وتوارث نسبي يحمل سمات وأنماط تختلف بحسب كل ثقافة ومجتمعها.

لعل هذا التوفيق بين النقاط الأربعة السابقة هو المفهوم الجامع الذي عبّر من خلاله النوع (الإنسان) عن تحققه (الذات)، وأصبح عبر تداوله نمطا في ممارسة العيش والحياة يوفر إمكان الجوهر الذي هو «إنسانية الإنسان».

تطبيق أنثروبولوجي في قراءة النص الأدبي.

أخذًا بما سبق نحاول في قراءة تأويلية تفعيل أهم ما تعنيه المقاربة الأنثروبولوجية؛ من حيث هي بحث عن الثقافة في النص الأدبي، وفهم ترهينات الخطاب للترميز الثقافي عبر الذات التي تعبر بثقافتها إلى نصها.

يقول المثل الشعبي الجزائري: «كي غابوا الطيور بقات الهامة ادّور»؛ أي «لمّا غابت الطيور بقيت الهامة تدور». في هذا النص مجموعة علامات هي: [غاب - الطيور - بقي - الهامة - تدور]، والعلامة الناظمة جاءت ظرفًا «كي (لمّا)»، وسميناها ناظمة لأنها جوهر بناء للجملتين «غابت الطيور»، و«بقيت الهامة تدور». وهما جملتان إخباريتان منفصلتا الدلالة في الاعتبار المفرد (كل جملة على حدة)، ولكن الرابط (كي) جمعهما في بناء مركب وهو ما جعلهما تقرآن في الناظم الدلالي الواحد، وقد عبرت صيغة التقابل على ذلك، مما جعل إنتاج النص هنا ينطلق من مفصل هذا التقابل (غياب/ بقاء) (طيور/ هامة)، ويشرح التوزيع المربع هذا المخطط الدلالي.



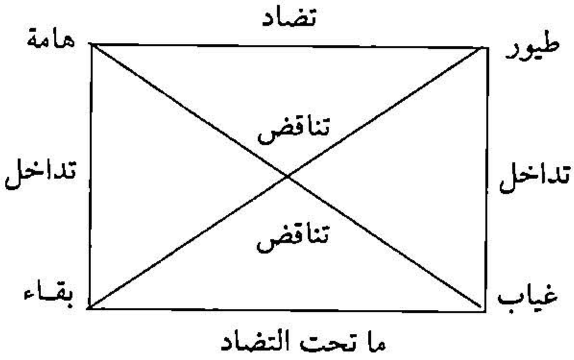
وبالتأكيد فإن الشرح اللّساني (المعجمي) لا ينتج فهمًا تواصليًا، فما قيمة أن تقول: الطائر حيوان له جناحان يحلق بهما في السماء، والغياب هو عكس الحضور، أو هو الاختفاء والمغادرة. والهامة ربما هي نوع من هذه الطيور، والبقاء هو الحضور.

ويستوجب ذلك فتح النص وعلاماته على الترميز الثقافي، ويصبح الوضع: الطيور حيوانات ذات جناحين ترتفع عن الأرض، وهي علامة سيميائية على أن الأرض التي تحلق فوقها مأهولة بالحياة، والحياة مقرونة بالماء ومنابعه، فأينما حلّق الطير فثمة ماء تحته أو قريب منه، وهكذا فالطيور دليل سجلته الثقافة للماء/ حياة، ويصبح الحضور والغياب هو حضور الدليل أوغيابه (حياة/ لاحياة).

والهامة طائر متخيل على صفة الواقعي، ولكنه رمز مسجل في الموسوعة الثقافية العربية على أنه يخرج من رأس القتيل أو هو روح القتيل التي تتحول إلى طائر، وتبقى تصيح وتنعق وتطلب ثأره بقولها «اسقوني، اسقوني» حتى يأخذ بثأره فتشرب من دم القاتل فتهدأ وتطير مختفية، وقد عرفتها شعوب عدة مثل البابليين والآشوريين والمصريين القدامى بأسماء مختلفة (الأطمو، كا)[٣٩]، وجاء في قول الشاعر:

يا عمرو إلاّ تدع شتمي ومنقصتي
أضربك حتّى تقول الهامة اسقوني

وعبر هذا التأويل يصبح التقابل بين الحياة والموت، فالهامة لا تحلق حيث الماء وإنما توجد حيث الدم وتطلبه؛ فهي ترميز للقتل والموت والثأر. ويصبح التوزيع المربع كما يلي:



وهكذا فإن هذا النص مقايسة دلالية ما يجعله مكرورًا في التواصل كلما أريد للتخاطب في التداول أن يخبر عن تقابل في التناقض بين خير وشرّ، كأن يقول أحدهم حين يرى شخصًا غير مرغوب لصفاته الشريرة (في تقديره طبعا)

«كي غابوا الطيور بقات الهامة ادّور»، والأكيد أن المتوَاصَل معهم بهذا النص يفهمون المعنى بانتمائهم إلى الثقافة نفسها، فإن لم يفهموا فلأنهم لا يحوزون على نظام ترميز هذا النص، ولا يملكون موسوعته (ثقافته).

الهوامش

١ - يُنظر، إيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ترجمة: محمد الجوهري، وحسن الشامي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢، ص ٢٩٩ - ٣٠٠.

2- Edward Sapir: **Anthropologie**, Tome 1 : **Culture et Personnalité**, traduction de Christian Baudelot et Pierre Clinquart, Edition de Minuit, Paris, 1967, p 9.

3-Ibid, p22, 29.

وعنوان الفصل: La parole et tant q'élément de personnalité

٤ - جدير بالذكر في هذا أن أرسطو فصل بين الفكر واللّغة، ورأى أنّ كلاًّ منهما مستقل بذاته، وهو ما يجعل من اللّغة اللّسانية

الكون السيميائي وتمثيل الثقافي

يوري لوتمان نموذجًا

عبدالله بريمي*

تقديم: ضرورة السيميائيات.

هل السيميائيات ضرورية للحياة؟ قد يبدو السؤال بسيطًا، لكنه مميز وعملي ليس فقط بالنسبة إلى الطلبة الذين يتابعون دروسهم في حقل السيميائيات، بل إن الآباء المؤسسين[1] لهذا العلم طرحوا السؤال نفسه لما يكتسيه من أهمية قصوى في طرقه ومعالجته لقضايا جوهرية تهتم، عمومًا، بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها أنساقا تواصلية تجد سندها المرجعي في السيميائيات؛ ولأن هذا السؤال أيضًا، يقودنا إلى طرح أسئلة أخرى من قبيل:

- هل السيميائيات صفة ملازمة للوجود الإنساني؟ وهل هي صفة ملازمة لكل المظاهر الإنسانية؟
- هل الكائنات الإنسانية، كائنات سيميائية بطبعها؟

إذا جعلنا من هذين السؤالين نقطة انطلاقنا، فإن البحث عن إجابة ما يمكنه أن يقودنا ببساطة نحو مواقف متطرفة، وهي مواقف تجد لها صدى في تاريخ البحث السيميائي والفلسفي في المناظرة الشهيرة التي جرت سنة ١٩٨٤ في جامعة فيكتوريا بتورونتو بين الفيلسوف بول ريكور والسيميائي ألجيرداس جوليان جريماس حول «الكليات السردية». فقد عبّر بول ريكور عن موقفه باعتماده وجهة نظر تاريخية محضة، معتبراً السيميائيات مبحثًا معرفيًا بسيطًا وحديث العهد مقارنة بمباحث أخرى. ولم تكن السيميائيات بالنسبة إليه ذات يوم، ولأمد بعيد، ضرورة للوجود الإنساني، وهو ما يسوّغ -حسب زعمه - عدم جدواها في وقتنا الحاضر. وفي مقابل ذلك ظل جريماس محافظًا ومتشبثًا بموقفه القائل إن البنيات السيميائية هي بنيات كونية وكلية وتتبدّى كونيتها هذه في التعاطي مع كل الظواهر والأنساق الثقافية وصفًا وتحليلاً. فالتحليل السيميائي بالنسبة إليه قادر على تحديد هذه الكونية والشمولية في الأساطير والحكايات المعبرة عن كل ثقافات العالم برمّته. لقد كان جريماس واعيًا بمغامرته ومخاطرته في اتجاه تطبيع السيميائيات والمعنى؛ أي أنه انحاز نحو موقف يعتبر البنيات المحددة سيميائيًا هي خاصيات من صميم الطبيعة أو من صميم الذهن البشري، وهو ما سيقوده بالتالي، نحو البحث في مجال الميتافيزيقا، «لو لم أكن أخاف اختراق مجال الميتافيزيقا لأمكنني القول إن البنيات السيميائية السردية هي

* أستاذ السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة مولاي إسماعيل، الكلية المتعددة التخصصات، الرشيدية، المغرب.

من خصائص الذهن البشري»[٢]. ولفرادة هذين الموقفين، فإننا مدعوون لتأمّلهما جيدًا؛ لأن ركوب أي مغامرة محفوفة بمثل هذه المخاطر، يقتضي التسلّح بالفكر والانخراط في توليفات متسقة وواضحة. وللتدليل على هذا يمكننا العودة إلى موقف بول ريكور. لقد اعترف هذا الأخير، من خلال انخراطه في النقاش العام وفي المناظرة بينه وبين زميله جريماس، للسيميائيات بوظيفتها التفسيرية والتأويلية من خلال عبارة: التفسير أكثر يقود نحو فهم أفضل. وبمعنى آخر ستكون السيميائيات ضرورية للتوغّل أكثر فيما نعرفه ونمتلكه، وهذا يبدو سليمًا وصحيحًا بغض النظر عمّا إذا كانت السيميائيات مبحثًا معرفيًا مستقلاً بذاته. لقد كان موقف ريكور سخيًا، على الرغم من وضعه السيميائيات والسيميائيين في أول الأمر في مرتبة ثانوية، قياسًا إلى ما هو متعارف عليه وما هو شائع بين المفكرين والباحثين. ونودّ الإشارة إلى أنه على الرغم من أهمية هذه الفكرة وجدواها فأنها ستظل ناقصة؛ لأننا ندرك مسبقًا أن الاشتغال في المنطقة البينية والحدودية بين السيميائيات والمعنى الشائع يمكننا من إلقاء إضاءات جديدة حول دور السيميائيات. في هذه السيرورة يمكننا الوصول أو الإمساك بوجهة نظر أكثر شمولية وأشدّ إفهامًا للتعقيدات الثقافية المحيطة بنا[٣].

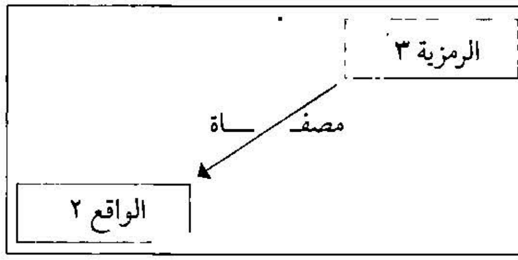
بناء على هذا، فإنه من الواجب علينا أن نفسّر على نحو أفضل من أجل فهم أكثر. ولتحقيق هذه المهمة الصعبة يلزمنا العودة إلى بعض نصوص يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي وتأويلهما من جديد؛ ففي مقدمة كتابهما «أبحاث سيميائية» فإنهما يقومان في بعض الفقرات بالربط بين الأبعاد الطبيعية والثقافية والممارسات الصريحة والضمنية والمعرفة اليومية والعلمية[٤]. وعلى حدّ قولهما: «فإن للسيميائيات قيمة جوهرية متأصلة في الوعي الإنساني، وهي من هذه الزاوية ليست ظاهرة قديمة بل هي ظاهرة معروفة». إن الأساس بالنسبة إليهما يتبدى في كون الإنسان بوعيه البسيط واليومي لا يعي السيميائيات فهو يحتاج لمعرفة علمية ليكتشف سيميائياته الخاصة. إن هذا الموقف لا يخلو من مفارقة أو تناقض؛ إذ كيف يمكن للسيميائيات أن تكون معروفة ومجهولة في الوقت نفسه؟ إن الحلّ أو على الأقل تفسير هذا التناقض، هو ما قد يؤدي بنا إلى فهم أفضل لدور السيميائيات في حياتنا. وأفضل طريقة لشرح ذلك هو أن نشير ببساطة إلى مفهوم اللعب اللغوي كما وظفه فيتجنشتاين[٥].

إن المعرفة العلمية التي نحتاجها في كل ما يمكن أن يساعد وعينا وجسدنا على الظهور، ليست بتاتًا من نمط المعرفة الذي يثير ردود أفعال لدى عامة الناس، كما هو الحال عندما نكتشف ونفهم نظريات النسبية ونظريات الجينات أو المورّثات الجينية، بل هو نمط المعرفة الذي يسعى إلى اكتشاف طبيعتنا السيميائية في أبعادها الجوهرية، وهو نمط يمكن إدراكه عبر ردود أفعال أخرى، نعرفها دائمًا، وبإمكاننا العثور على هذا النمط من المعرفة في إطار الإقرار بالحقيقة المعبّر عنها سلفًا والتي لا تنتظر سوى من يعترف بها ويعلن عنها. فإذا عدنا إلى تفسير يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي الذي يبدي مفارقة ثم إلى سؤالنا الذي شكّل منطلق هذه الدراسة؛ فإننا ندرك عبر منطق اللعب اللغوي والتمفصلات الممكنة التي تقيمها اللغة في علاقتها بالذات والوجود بأن للسيميائيات ضرورة مزدوجة. فمن جهة، يمكننا القول مع لوتمان وأوسبنسكي، «إن السيميائيات حاضرة دائمًا وبشكل ضمني في وعي الإنسان وتصرفاته». وفي هذه الحالة فإنها تحظى بوضع خاص في حياتنا، فهي جزء لا يتجزأ منّا ومن وجودنا في حالاتنا وتحولاتنا. ومن جهة أخرى، تندرج السيميائيات بوصفها تخصصًا معرفيا إلى أنموذج (براديجم) عام ضمن العلوم

الإنسانية في القرن العشرين. فهي تتقاطع مع غيرها من التخصصات في مجال العلوم الإنسانية بغرض تفسير ما لم يتم تحليله من قبل لسبب بسيط هو أنها كانت «بسيطة واضحة»[٦].

تنشأ حاجَة الإنسان إلى السيميائيات من ضرورة أساسية مفادها محاولة العصف بكلّ السلطات: (اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو لغوية...) التي تستمد شرعيتها من أحادية التعيين والمعنى الواحد، أو تلك التي تؤطِّر ذاتها ضمن دائرة «الواضح» و«الجلي»، فكلّما ابتعدنا عن حالات التعيين والوصف وكلّ ما يدور في فلك المعاني الظاهرة إلى نظام الفكر والثقافة والرمز، اقتربنا أكثر من حقائق الوجود الإنساني. فعبر الأشكال الرمزية تستطيع الذات الإنسانية الإمساك بكل الممكنات في أبعادها الواقعية أو المتخيّلة؛ «ولأن الفكر الإنساني فكر رمزي، فله القدرة على إجراء تمييز بين الواقعي والممكن»[٧]. هذا التمييز سيمكنه من امتلاك معارف جديدة، وبفضله يمكن إحداث شروخ داخل كل المتصلات التي تقدِّم نفسها باعتبارها مطلقًا. بذلك يكون التأويل تجاوزًا للنفعي في الحياة في اتجاه إنتاج ممارسات لا تُدرك إلا من خلال استحضار الأشكال الرمزية والثقافية. فالأشكال البدئية المباشرة، تنحو نحو التراجع كلّما تقدّم النشاط الرمزي؛ وبذلك يمكن القول إن السيميائيات في أبعادها الثقافية، يمكن أن يُنظر إليها بوصفها عملية التحرّر التدريجي للذات الإنسانية، «واللغة والأسطورة والدين والفن والعلم هي اللحظات المختلفة لهذه العملية. وفي كل لحظة من هذه اللحظات يكتشف الإنسان سلطة جديدة ويبرهن عليها؛ إنها سلطة بناء عالمه الخاص»[٨]. هذه الأشكال هي التي تبنين طريقة تفكيره وأفعاله وكينونته؛ إذ الإنسان يصل إلى المخيال والواقعي عبر مصافي الرمزي ولم يكن بوسع هذا الإنسان داخل الرمزي أن يقوم بأيّ شيء أكثر من بناء عالمه الخاص، وهو عالم يجعله قادرًا على فهم وإدراك تجربته وتأويلها وتنظيمها وجعلها تجربة كلية. وما ينظِّم هذه التجربة في كليتها، هو نفسه ما يعطي ميلادًا للدلالة ويحكم مسيراتها، «إن الإنسان لا يعيش في عالم مادّي خالص، بل في عالم رمزي. واللغة والأسطورة والفن والدين هي عناصر من هذا العالم. إنها الخيوط المختلفة والمتنوعة الناظمة لنسيج الرمزية والتجربة الإنسانية. وكل تقدّم في فكر الإنسان وتجربته يقوّي هذا النسيج ويعقّده. ولا يمكن للإنسان، بعد الآن، أن يوجد أمام الحضور المباشر للواقع، ولا يمكن أن يتقابل معه وجهًا لوجه؛ لأن الواقع المادّي يتراجع كلّما تقدّم النشاط الرمزي. إن الإنسان، بشكل من الأشكال، يبتعد عن إقامة علاقة مع الأشياء نفسها، ويتقابل مع نفسه على الدوام. إنه مُحاط بأشكال لسانية وصور فنية ورموز أسطورية وطقوس دينية بحيث لا يستطيع رؤية أيّ شيء ولا معرفة أيّ شيء دون تدخّل هذا العنصر الوسيط الاصطناعي، سواء تعلّق الأمر بالممارسة أو التنظير. إن العالم العملي للإنسان (عالم الممارسة) ليس عالماً خامًّا من الوقائع والأحداث؛ حيث يعيش وفق رغباته وحاجاته المباشرة، بل إنه يعيش أهواءه وأحلامه وسط الانفعالات الخيالية، إنه يعيشها في الأمل والرّهبة والأوهام والحقائق»[٩]. إن هذا الكون الرمزي يجعل الإنسان يبتعد عن المواجهة المباشرة للعالم المادي؛ حيث يتعذّر إدراكه إلا عبر وساطة الرموز. ومادامت عمليات الإدراك لا تتم بطريقة مباشرة؛ وإنما بأشكال تأويلية ورمزية، فإن التأويل سوف يستند إلى سنن ثقافية مشتركة تم إنتاجها انطلاقًا من أشكال رمزية تختزنها الذاكرة الجماعية، بوصفها تسنينًا، وتكثيفًا لمجموعة من الممارسات الإنسانية الدالّة. «إن علاقتنا بالواقع ليست مباشرة، إننا نكوِّن لأنفسنا نموذجًا للواقع عبر تأويل ذي طبيعة رمزية. إن تأويلاً من هذا النوع يستند إلى سنن ثقافية مشتركة تشكلت وتطورت داخل السيرورة

الإبلاغية. إنها تشتغل بوصفها مصاف، وهذه المصافي تسمح لنا بالدخول في علاقة مع الواقعي، والأمر يتعلق بواقع مفكر فيه بشكل مسبق»:



إن علاقتنا بالواقع تتم عبر السنن؛ فنحن مثلاً لا نستطيع التفكير إلا بواسطة اللغة التي تقوم بدورها ببنينة الواقع، وتمدنا بنموذج من هذا الواقع»[١٠]، وإن الرمز ليس تغليفًا عرضيًا للفكر، بل هو عنصره الضروري، وتبعًا لذلك فكل فكرة دقيقة لا تجد سندها الثابت إلا في الرمزية وفي السيميائيات التي تعتمد عليهما. إن الدلالة الرمزية، إذن، هي دلالة مركبة، بحيث لا ندرك منها سوى الدلالة الثانوية عن طريق الدلالة الحرفية أو الأولية؛ لذلك تكون الدلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للاقتراب من المعنى المتعدد. إن الرمز من هذه الزاوية يُظهر قصدية مزدوجة وحرفية يتم بموجبها تحديد معنى العلامة كما هو متعارف عليه في أبعاده المباشرة، ولكن انطلاقًا من هذه القصدية الأولى يمكن التطلع إلى قصدية ثانوية؛ «وهكذا ففي مقابل العلامات التقنية، الشفافة كليًا؛ التي لا تقول إلا ما ترغب في قوله، فإن العلامات الرمزية تكون كثيفة، وهذه الكثافة هي التي تشكل العمق الذاتي للرمز »[١١]. فالرمز هو الذي يسهم في تحريك المعنى الأول ويجعلنا ننخرط في صلب المعنى الكامن. وهو يقوم على بنية دلالية محددة، هي بنية التعابير ذات المعنى المزدوج على حد تعبير بول ريكور.

بناء على ذلك، فحاجة الإنسان إلى السيميائيات، والتأويل السيميائي، عامة تبقى ضرورية، بوصفه فعالية دلالية ونشاطًا معرفيًا وفلسفيًا لفهم الحياة، واستعادة لمناطق أكثر غورًا داخل الذات الإنسانية، وهو نشاط لا يكتفي بالتعيين والإحالة على ما هو معطى بشكل مباشر داخل الواقع، بل يعمل على بناء عوالم دلالية مصدرها التخييلي والرمزي. وهذا وحده كفيل بجعل الذات الإنسانية قادرة على الانفلات من إكراهات اللحظة المباشرة؛ أي إكراهات «الأنا» و«الآن» و«الهنا». وتتبدّى ضرورة التأويل السيميائي على نحو أكثر عندما ندرك أن القضايا البديهية التي تشكل عصب حياتنا أصبحت خالية من المعنى والمشروعية. وبمعنى آخر، تصبح هذه الضرورة ملحة عندما يعيش الإنسان أزمة سوء فهم تخص ذاته كما تخص الآخر، أزمة يبدو من خلالها المعنى موزعًا بين الماضي والحاضر وبين التقليد والتحديث، بل حتى مهددًا بالانقراض من خلال الإفراط في توليده وإنتاجه.

سيميائيات الثقافة: القضايا والمفاهيم.

خلال الستينيات من القرن الماضي، طفت على سطح مياه العالم الأكاديمي الأوروبي الهادئة كلمتان مقلقتان؛ هاتان الكلمتان هما: السيميائيات، والبنيوية. ولقد كانت باريس هي مركز هذا الإشعاع العلمي، على الرغم من أن هذه الظاهرة انتشرت بشكل مطرد في جميع أنحاء أوروبا والعديد من الجامعات الشمالية وأمريكا اللاتينية. إن الآثار المدمرة التي أحدثتها هذه المقاربات الجديدة للغة في بريطانيا وفي دراساتها للغات الفن قد تم تدوينها في رواية ديفيد لودج «عالم صغير Small World»، وهو ما يعني أن الأعمال الأدبية يمكن أن تكون في كثير من الأحيان أكثر إخبارًا وفهمًا وإدراكًا للعالم والكون المحيط بنا من العديد من الأطروحات العلمية[١٢].

نشرت رواية «عالم صغير» لـ ديفيد لودج في عام ١٩٨٤، في الوقت الذي كانت فيه سلسلة من الترجمات الإنجليزية للنصوص السيميائية الروسية التي أنجزها الباحثان ميشيل تول، وآن شوكمان في كتابهما «الشعر الروسي في الترجمة»، قد عرفت تقدمًا ملموسًا منذ سنوات ومع ذلك ففي خلال الستينيات والسبعينيات كانت أعمال لوتمان أكثر شهرة وتداولاً في القارة، أكثر مما كانت عليه في بريطانيا. فاهتمامه بالدراسات البنيوية للغة بتأثير من جاكبسون، قاده إلى الاهتمام أيضًا بأعمال مدرسة براج مما أهّله لإعادة اكتشاف الشكلانيين الروس لسنوات العشرينيات[١٣].

لقد انصب اهتمام يوري لوتمان خلال مساره الفكري نحو طرق مباحث معرفية غاية في الدقة والعمق وهي مباحث علم الجمال والشعرية والنظرية السيميائية وتاريخ الثقافات والأسطورة والسينما، إضافة إلى اهتمامه بموضوعات جوهرية في تاريخ الآداب الروسي. وقد باشر في أعماله مقاربة العديد من الظواهر الثقافية انطلاقًا من قراءته لنصوص شعرية وغيرها آخذًا في الاعتبار كل ما يتعلق بقضايا التأويل في أبعاده التعددية والثقافية، ورهانه في ذلك بلورة مشروع سيميائي قادر على تجسير المسافة (مدّ الجسور) بين العلوم الإنسانية والعلوم الحقة (التطبيقية)؛ لذلك يبدو من المفيد في هذه الدراسة الإشارة إلى بعض المفاهيم الجوهرية التي ينبني عليها مشروع يوري لوتمان السيميائي ممّا يسهم في تحقيق فهم أفضل لأفكاره ومحاولة تقريبها إلى القارئ العربي، وبخاصة وأن مدرسة طارطو السيميائية عمومًا التي يعدّ لوتمان أحد أعلامها البارزين تأخذ في الاعتبار ما يلي:

* التركيز بشكل قوي على نظرية الثقافة وعلى فهم الآليات السيميائية العميقة للظواهر الثقافية.
* التسلسل الهرمي في أبعاده الإنتاجية والمتحركة والنظر إلى العلامة السيميائية في علاقاتها وفي بعديها الثنائي والثلاثي.
* نهج مقاربة لدراسة أصول السيميوزيس أو السيرورة المؤدية إلى إنتاج وتأويل الدلالات في بعديها الثقافي والحيوي مع الجمع المثمر بين المستويات الثقافية والبيولوجية لسيرورات وأنساق العلامات؛ أي الربط بين سيميائيات الثقافة والسيميائيات الإحيائية (البيوسيميوتيك).
* نهج مقاربة تتمحور حول دراسة الآليات العميقة للتوازن والاختلال الثقافي والبيئي.

لقد أكّد لوتمان في الستينيات من القرن الماضي - حسب أمبرتو إيكو- أهمية المقاربة البنيوية وجدواها، وتطبيق المناهج الحقة في الدراسات الأدبية. ممّا يعني أنه لا يزال وفيًا لمعارضة سوسير بين اللسان والكلام ولما تمّ اقتراحه من قِبَل رومان جاكبسون بخصوص نظرية التواصل والسنن والرسالة. ففي سنة ١٩٦٧، كتب دراسة للمجلة الإيطالية Strumenti critici حول «المناهج الحقة في الآداب الروسية»، مفادها أنه:

١- يجب القضاء على كل فكر يعارض أو يفصل بين العلوم الحقة (التطبيقية)، والعلوم الإنسانية.
٢- إن دراسة الأدب، إذا ما نفّذت بطريقة تاريخية محضة، فإنها تندمج في تاريخ الفكر الاجتماعي.
٣- يلزمنا التفكير في أثناء مقاربتنا لنصوص أدبية في التكامل المعرفي بين اللسانيات والسيميائيات والرياضيات والنظرية المعلوماتية ونظرية الإخبار والسبرنطيقا والإحصاء.
٤-تشكّل الأنساق السيميائية نماذج قادرة على إعطاء تفسير للعالم الذي نعيش فيه ولكلّ سلوكاتنا داخله. (وبتفسيرها لهذا العالم فإنها أيضًا قادرة على بنائه. يفهم من هذا أن السيميائيات عند لوتمان هي نظرية معرفية إدراكية). ومن بين كل هذه الأنساق تعدّ اللغة النسق المنمذج الأولي الذي يمكننا من القبض على العالم والإمساك بمحتوياته بناء على ما تقترحه من نماذج. في حين تعدّ الأسطورة والأنظمة الثقافية والدين

ولغة الفن والعلم أنساقًا منمذجة ثانوية؛ لذا يلزم كذلك دراسة هذه الأنساق السيميائية؛ لأنها تمتلك آليات قادرة على مساعدتنا في فهم أفضل للعالم، وفي تمثّل هذا العالم والتعبير عنه بطرق متعددة وبرؤى مختلفة.

٥- إذا كانت النصوص قادرة على تمثيل رؤية ما للعالم؛ فإن مجموع النصوص المعبّرة عن حقبة ثقافية ما ينظر إليها باعتبارها نسقًا منمذجًا ثانويًا. وبالتالي فمن الضروري القيام بمحاولة لتصنيف وتحديد أنماط الثقافات لاكتشاف المظاهر الكونية المشتركة بين كل الثقافات وتحديد أنساقها وأنظمتها الخاصة التي تمثلها لغة تلك الثقافة.

٦- عندما يتم تحليل ثقافة ما بوصفها سننًا أو نسقًا - كما يحدث مع اللغات الطبيعية- فإن تفسير سيرورات استعمال هذه الثقافة يكون أكثر ثراء وأقلّ توقعًا من التفسير ممّا يقدمه النموذج السيميائي. بمعنى آخر؛ فإن إعادة بناء سنن ثقافة ما لا تعني تفسير كل ظواهر هذه الثقافة؛ بل هو يتيح لنا معرفة السبب الذي جعل هذه الثقافة تنتج تلك الظواهر[١٤].

وعلى أيّ حال، لقد فطن لوتمان إلى أن النظر إلى النص باعتباره رسالة مبنية وفق سنن لساني ليس هو بتاتًا النظر إلى النصّ (أو الثقافة باعتبارها مجموعة من النصوص) باعتباره سننًا (شفرة)؛ لأن لوتمان كان على بينة بأن كل فترة تاريخية لا تملك سننًا ثقافيًا أحاديًا بل إننا نجد داخل الثقافة الواحدة مجموعة من السنن. ويبدو أن التعامل مع هذا الإشكال أظهر أن لوتمان تجاوز الدجمائية البنيوية نحو مقاربة أشدّ تعقيدًا لكنهّا أكثرَ إعرابًا وإبانة. ولقد استهلّ يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي تحديدهما لمفهوم الثقافة بوصفها الأسس الجوهرية التي يمكن أن يقوم عليها أي تنظيم ثقافي؛ إذ إن أي ثقافة مطالبة، أوّلاً وقبل كل شيء، بأن تبني لنفسها نموذجًا يستند إلى ظواهر خاصة مرتبطة بهذه الثقافة. وينجم عن هذا القول العديد من المبادئ الآتية[١٥]:

١- لكل ثقافة علامات دالّة عليها.

٢- الثقافات هي دائمًا أنساق علامات.

٣- تحلّ الثقافات محلّ بعضها مع مرور الزمن، (نسق ثقافي يولّد ويؤوّل نسقًا ثقافيًا آخر).

٤- الثقافة واللغة الطبيعية مكونان متصلان غير قابلين للتجزئة.

٥- الثقافة هي الذاكرة الجمعية غير الموروثة.

٦- الثقافة، قبل كل شيء، هي ظاهرة اجتماعية، وإذا تحدثنا عن ثقافة فردية فإنها لن تكون سوى ظاهرة ثانوية خاصة عندما ننظر إليها في السياق التاريخي لثقافة المجتمع.

٧- تنتج كل ثقافة نموذجها الخاص الذي يضمن لها وجودها واستمرارها.

٨- تولّد كل ثقافة بنيتها الخاصة لتشييد وجودها وقاعدتها الاجتماعية.

٩- تتأسس كل ثقافة على عدد من الافتراضات أو البنيات المسبقة بفضل الفاعلين فيها.

ويمكن إجمال الأطروحات المركزية للمبادئ السالفة على النحو الآتي:

- هناك حركية دائمة للفضاء السيميائي.
- هناك علاقة بين المعلومة والكون الذي تُتداول فيه.
- للحدود السيميائية خصائص تميّزها.
- للنص ثقافة يسعى إلى تصريفها.
- النص علامة أو أنساق من العلامات.
- أهمية الأنساق المنمْذِجة المنفصلة والمتصلة.
- الحضور الضروري للصراع بين الظواهر السيميائية والثقافية المتصلة والمنفصلة.
- هناك علاقة بين النص ومنتجه ومتلقيه.
- التركيز على الدور الجوهري للذاكرة الثقافية.

وإننا نفهم الثقافة - بحسب ما أشار إليه لوتمان وأوسبنسكي- على أنها الذاكرة غير الموروثة للجماعة[١٦]. وهي ذاكرة تفصح عن نفسها انطلاقًا مما هو متعارف عليه من قواعد وأعراف تمليها سلطة اللسان باعتباره مؤسسة اجتماعية بالمعنى السوسيري (فيرديناند دي سوسير). ولا ينفي هذا التعريف إمكان الحديث عن طابع فردي للثقافة، عندما توكل إلى هذا الفرد مهمة تمثيل الجماعة (مفرد بصيغة الجمع). ويمكننا أن نميز داخل الثقافة بين ما هو عام ومشترك بين سائر الإنسانية، وبين ما هو خاص بجماعة ما أو بزمن ما. إن الثقافة كما أشار لوتمان وأوسبنسكي ذاكرة أو سجلّ ذاكري لتجربة الجماعة؛ ولأن الثقافة ذاكرة فإنها ترتبط بالضرورة بماضي التجربة التاريخية[١٧]. وفي إعادة تمثيل هذا الماضي. يقول ريكور: «في تصوري لا يبدأ المشكل مع التاريخ، بل مع الذاكرة التي تربطها بالتاريخ علاقات متصلة سوف نفصّل فيها بشكل أكثر. وإذا كنت أدافع هنا عن أسبقية مسألة التمثل المرتبط بالذكرى المقارنة مع تمثل الماضي في التاريخ، فإنني لا أقف ... إلى جانب محامي الذاكرة ضد محامي التاريخ. فالأمر لا يهمني في شيء. يكمن السبب في أن مشكل التمثل الذي يشكل همًّا للمؤرخ، يتموضع منذ مدة على مستوى الذاكرة، بل يستقي منها حلًا محدودًا وعارضًا يصعب إسقاطه على التاريخ»[١٨].

إن تعريف الثقافة بأنها ذاكرة الجماعة يثير السؤال حول نسق القواعد السيميائية التي تتحول بها تجربة الحياة الإنسانية إلى ثقافة: هل يمكن النظر إلى هذه القواعد بوصفها برنامجًا؟ إن كينونة الثقافة ذاتها تتضمن بناء نسق أو مجموعة من القواعد لترجمة الخبرة الإنسانية إلى نص. ولكي يوضع أي حدث تاريخي في حقبته وفي صنفه المميز فإنه ينبغي أن يعترف به قبل كل شيء وجودًا مباشرًا تفصح عنه اللغة، وللغة القدرة كذلك على تحويله إلى ذاكرة مما يعني اعتباره عنصرًا أساسيًا وعنصرًا ثقافيًا في نص الذاكرة[١٩]. وتثير الثقافة، باعتبارها آلية لتنظيم وإدراك المعارف وحفظها في وعي الجماعة، مسألة الامتداد والاستمرارية التاريخية. إن لهذه الاستمرارية وجهين:

١- استمرارية النصوص الدالة على الذاكرة الجمعية.

٢- استمرارية السنن الدال على هذه الذاكرة.

وفي حالات مخصوصة بعينها يُحتمل ألا يرتبط أحد هذين الوجهين بالآخر ارتباطًا مباشرًا[٢٠]؛ حيث إن كل ثقافة قادرة على خلق نموذجها الخاص وهو النموذج الذي يعطيها امتدادها الوجودي واستمراريتها التاريخية.

إن الوظيفة الأساسية للثقافة تتبدّى في التنظيم المبنين للعالم المحيط بالكائن الإنساني، وهو ما جعل لوتمان يقرّ بأن الثقافة قادرة على توليد وإنتاج بنيات ذات تنظيم ذاتي (نصوص وسنن أو شفرات)، تشكل حول الإنسان كونًا سيميائيًا واجتماعيًا مع ما تقتضيه وتشترطه الذاكرة الجمعية التي تجعل الحياة ممكنة بعيدًا عن كلّ ما هو بيولوجي ونفعي، إذن، فأفراد جماعة بشرية ما، داخل نسق ثقافي محدد، يمتلكون خطاطة للعالم، وبنية علاقات تربطهم بالمحيط المصاغ سيميائيًا، وتشكل اللغة الجهاز التنميطي والمنمذج الأقوى فيها[٢١]. واللغة باعتبارها نواة تعد مركز النسق الثقافي وآلية تنظيمه، ومصدر البنية السليمة للعناصر المكونة للنسق والمحفّز على امتلاك مزيد من المعارف النوعية. ومن أهمّ وظائفها إقصاء بعض النصوص لتثمين وتشجيع مأسسة نصوص أخرى. وتمنح أعضاء المجموعة معنى حدسيًا قادرًا على صياغة العالم وتنظيم تحولاته؛ إنها تمكننا أيضًا من موارد سيميائية قصد الترجمة والتواصل مع النصوص الأجنبية، وتعمل من خلال قدرتها المنمذجة على تحقيق الفهم والوصف الذاتيين المؤثرين في اشتغال

النسق، هذا لا يعني أن الثقافة تتشكل من لغة واحدة، بل إنها مجموعة من اللغات، ويعد التعدد اللغوي من الناحية النظرية، من أهم سمات التعقيد في الثقافة، وهو ما يجعل من الترجمة آلية بنيوية لتنشيطه من جهة، ومن التسنين آلية لخلق التواصل بين مكونات النسق من جهة أخرى؛ فالترجمة إذن تضمن استمرارية النسق، لكن يجب التشديد على أن الآثار والنصوص الثقافية ليست هي الثقافة، بل التمظهر المادي للنموذج الثقافي[٢٢]. فالمعنى المنتَج لا يصبح محققًا ومرئيًا إلا في علاقته بالنسق الإنتاجي الذي ولّده؛ أي في علاقته مع ما يوجد خارجه «أي العناصر التي شكلتها شروط الإنتاج والتداول والتعرّف»[٢٣]. استنادًا إلى هذا لا يمكن للنص أبدًا أن يكون معزولاً، فهو يستمد معناه من العلاقات المباشرة مع نصوص أخرى خارجة عنه (نص الثقافة ونص التاريخ). إنه لا يمكن أن يكون سوى تحقق داخل نوع ما. والثقافة في مجموعها يمكن النظر إليها باعتبارها نصًا لكنه نص مركّب يتفرع بشكل هرمي إلى «نصوص داخل نصوص» يتداخل بعضها مع الآخر بصورة متشابكة ... ومع مرور الوقت فقد أصبح مفهوم النص باعتباره فضاء دلاليًا يتمتع بتنظيم متجانس، وقد تمّ تعزيزه وتكملته بعناصر عرضية خارجية وآتية من نصوص أخرى[٢٤].

الكون السيميائي: بنياته وخصائصه وحدوده.

تُعدّ مفاهيم من قبيل: (النص، والنسق، والذاكرة، والحوار، والترجمة...) من المفاتيح الأساسية التي ارتكز عليها السيميائي الروسي يوري لوتمان لبناء مشروعه السيميائي، وقد تمت بلورة هذه المفاهيم وأدرجت تحت اسم الفضاء السيميائي أو الكون السيميائي[٢٥] قياسًا على مفهومي الكون الحيوي[٢٦]، وكون الفكر الإنساني[٢٧] كما عرّفهما وصاغ حدودهما فلاديمير فيرنادسكي.

لقد أشار فيرنادسكي إلى أن الإنسان، مثله مثل بقية الكائنات الحية، لا معنى له في ذاته، ولا يمكنه أن يعيش بمعزل عن محيطه أو عن الكون الحيوي. لكن ما الشيء الذي أثار انتباه لوتمان في نظرية فيرنادسكي؟ ولماذا اعتبر العلاقة بين الكون الحيوي والكون السيميائي أمرًا بالغ الأهمية؟ وهل بإمكان هذه العلاقة أن تقود لوتمان إلى بلورة مشروع سيميائي قادر على تجسير المسافة (مدّ الجسور) بين العلوم الإنسانية والعلوم الحقة (التطبيقية)؟ ما المفاهيم والأسس العلمية التي يتألف منها وتلك التي يتقاطع معها الكون السيميائي والتي تجعل منه فضاء لتوليد المعنى؟ وبمعنى آخر، ما المسوغات النظرية التي مكنت من نقل مفهوم من الجيولوجيا والكيمياء الحيوية إلى السيميائيات؟ وكيف تم هذا الانتقال المفهومي؟

لقد كان فيرنادسكي فيزيائيًا وجيولوجيًا وقد اكتسب خبرة مهمة مكنته من دراسة المادة الحية على وجه القشرة الأرضية، كما تأثر بعدد من المجالات المعرفية والعلمية ومنها الكيمياء الحيوية ودراسة النظم البيئية... لقد وصف فيرنادسكي سنة ١٩٢٦ بعد الجيولوجي النمساوي إدوارد سوس «الكون الحيوي بأن الحياة فيه محاطة بغلاف القشرة الأرضية». وإن فرادة مفهوم الكون الحيوي عند فيرنادسكي تتبدى من خلال تصوره للمادة الحية؛ فهذه المادة - بحسب ما يرى - ليست حدثًا أو خلقًا عرضيًا، بل هي نتاج قوة جيولوجية أثرت وتفاعلت مع كل القوى الجيولوجية الأخرى على الأرض: «دون حياة لا وجود لآليات القشرة الأرضية»[٢٨]. تعيش الكائنات المختلفة في طبقة الغلاف الحيوي، ولهذا الغلاف أهمية كبيرة ليس فقط لأنه الوسط الذي تعيش فيه وتتكاثر الكائنات الحية؛ وإنما لأنه يشكل أيضًا المكان الذي تجري فيه التغيّرات الأساسية الفيزيائية والكيميائية التي تطرأ على المواد غير الحية من الكرة الأرضية. وهناك صلة وثيقة

بين العناصر الطبيعية والحياتية الموجودة على سطح الكرة الأرضية، وحولها وداخلها، ومكوناتها المختلفة، تبرز من خلال علاقات وارتباطات وظيفية معقدة ترتبط جميعها بما يسمى بالنظام البيئي؛ فالنظام البيئي يعرف على أنه التفاعل المنظم والمستمر بين عناصر البيئة الحية وغير الحية، وما يولِّدُه هذا التفاعل من توازن بين عناصر البيئة[٢٩]؛ فالكون الحيوي إذن هو المجموعة والكلية العضوية للمادة الحية، وهو أيضًا الشرط الضروري لاستمرار الحياة. يقول فيرنادسكي: «ترتبط كل المجموعات الحية فيما بينها بشكل حميمي إذ لا وجود للواحدة دون الأخريات. هذه العلاقة الثابتة بين مختلف المجموعات وطبقات الحياة من المسائل السحيقة التي تجري عليها الأمور داخل القشرة الأرضية والتي تجلّت على طول الزمن الجيولوجي»[٣٠]. كما يُنظر إلى الكائنات الحية داخل الكون الحيوي على أنها «جسد خاص، لا يمكن اختزاله بتاتًا في أنظمة فيزيائية وكيميائية معروفة»[٣١]. يؤكد هذا؛ الفكرة القائلة بأنه خلال الفترات الجيولوجية ليس هناك، قطعًا، أي دليل يثبت خلق الكائنات الحية من مواد خاملة، كما لم يسبق أن كانت هناك فترات جيولوجية خالية من الحياة.

لقد وجدت أفكار فيرنادسكي عن الكون الحيوي صدى قويًا لدى لوتمان من خلال تصوراته لمفهوم السيرورة الدلالية ومبادئها إنتاجًا وتأويلاً (السميوزيس)، أو فيما سيطلق عليه لاحقًا الكون السيميائي. لقد كاتب لوتمان بوريس أوسبنسكي يخبره بمدى تأثره البالغ بفرضية فيرنادسكي القائلة بأن: «الحياة لا يمكن أن تولد إلا منَ الحياة وليس من مادة خاملة أو من عدم». وفي الاتجاه نفسه عبرّ لوتمان عن قناعة أساسية مفادها أن أيّ نص (في أوسع معانيه) لا يمكن أن يكون إلا مسبوقًا بنص آخر، كما أن كل فكر لا يمكن أن ينشأ إلا عن فكر سابق، وأن كل ثقافة متطورة يلزم أن تكون مسبوقة بأخرى أكثر تطورًا[٣٢]. وحسب رؤية لوتمان؛ فإن كل ثقافة يمكنها أن تمثل كونًا تتداخل معالمه وحدوده بشكل متفاوت، وقد أطلق عليه الكون السيميائي. ويمكننا النظر إلى هذا الكون «باعتباره فضاء سيميائيًا ضروريًا لوجود واشتغال اللغات المختلفة، وليس باعتباره جمعًا من اللغات الموجودة»[٣٣]. ومثلما يعد الكون الحيوي شرطًا ضروريًا لوجود مختلف الأنواع البرّية، فإن الكون السيميائي يستبق وجود مختلف اللغات التي تؤثثه. كما أن وجوده يعد ضروريًا لبلورة هذه اللغات وتطويرها.

لقد حاول لوتمان تقديم وصف للخصائص البنيوية الكبرى لمفهوم الكون السيميائي معتبرًا إياه فضاء سيميائيًا، وخارج هذا الفضاء يستحيل الحديث عن سيرورة دلالية في مستوياتها التقريرية والإيحائية التي تنطوي على إنتاج وتلقي العلامات. والمتأمّل في بنية هذا الكون، يلاحظ أنها بنية تشتمل على تعقيدات جمة، غير أن التركيز على هذه التعقيدات ينسينا قيمة المفهوم وخصوبته المعرفية والفلسفية؛ لذلك اعتبره لوتمان فضاءً تؤثثه سلسلة لا متناهية من العلامات، فضاءً خاصًا ماديًا غيرَ مجرد. إنه عبارة عن كلية محددة أو وحدة متكاملة. وتتطابق العناصر المشكِّلة لهذا الكون مع مختلف أنماط ومكونات الثقافة المعنية. وخارج الكون السيميائي، لا إمكان لوجود تواصل ما، كما أنه لا إمكان لوجود لغة ما[٣٤]، وخارج هذا الفضاء كذلك لا إمكان لوجود حياة ما، كما أنه لا إمكان لوجود مظاهرها الخاصة.

إن الكون السيميائي هو تمثّل متعدد الأبعاد لنسق متحرك. ويلزمنا إدراك هذا الفضاء الثقافي بوصفه تنظيمًا لعدد من العناصر المتغيرة والمتجددة باستمرار. وقد ألحّ لوتمان على ضرورة النظر إلى الكون السيميائي ليس باعتباره خلاصة أو تجميعًا لأنساق سيميائية فقط، بل أيضًا باعتباره شرطًا أوليًا وضروريًا لكل فعل تواصلي داخل اللغة، «تمتلك كل ثقافة حية داخلها آلية متكاملة تسمح لها باختزال

اللغات التي تكونها ... ويمكننا التمثيل لذلك في المجال الفني. إننا نشهد دومًا على تعدد اللغات في مجال الفن ... صحيح أن مفهوم الفن نفسه يصبح أكثر ضيقًا كلما اتسع نطاق اللغات الفنية (بعض أشكال الفن تخرج عمليًا عن الإطار)؛ لذلك يجب ألا نفاجأ إذا كانت درجة تعدد الأنساق السيميائية داخل ثقافة معينة تعدّ ثابتة نسبيًا، غير أن هناك عنصرًا آخر يعد أيضًا مهمًا؛ هو أن دائرة اللغات داخل حقل ثقافي فاعل هي دائمًا في تطور دائم، كما أن القيمة الأكسيولوجية والوضعية الهرمية لهذه العناصر تعد موضوعًا لتغيرات أكثر أهمية أيضًا»[٣٥]. وتجد كل لغة نفسها غارقة داخل فضاء الكون السيميائي، ولا يمكنها أن تشتغل على نحو تداولي إلا بالتكامل والتفاعل مع هذا الفضاء. فاللغات المؤثثة لهذا الفضاء السيميائي متعددة يتقاطع بعضها مع الآخر على الرغم من عدم تجانسها، واختلاف وظائفها. مما يعني أن العلاقة بين عناصر الكون السيميائي هي علاقة ذات هوية حركية، وبنية الكون السيميائي ليست بنية تماثلية، بل صراعية، وشمولية الكون السيميائي هي شمولية مولدة ومنتجة للمعاني والأفكار وهي شمولية لا تلغي التاريخي.

إن صياغة الكون السيميائي، بهذه الطريقة أسهمت في إحداث تغيير جذري للعملية التواصلية. لقد أدخل يوري لوتمان في كتابه «كون الذهن» مفهوم الكون السيميائي من خلال وصفه الفعل التواصلي والإحالة على الخطاطة التواصلية لجاكبسون المتبدية في عناصرها الستة:

السيـاق

المرسل ——— الارسالية ——— المتلقي

القنـاة

السنـن

لقد رأى لوتمان أن هذه العناصر الستة ليست دائمًا شرطًا كافيًا لإنتاج فعل تواصلي حقيقي ما لم يتم إدراج هذا النظام ودمجه في الفضاء السيميائي، بمعنى آخر، يلزمنا امتلاك تجربة سيميائية قبل أن نباشر فعل التواصل ذاته. ومن ثمّ فإن الخطاطة التواصلية التقليدية:

اللغة – النص – الحوار

تتراجع وتتحول إلى:

الوضعية الحوارية – الحوار الحقيقي – النص – اللغة

فالوضعية الحوارية تسبق الحوار الحقيقي كما تسبق حتى وجود اللغة نفسها[٣٦]، وبالتالي فإن النص لا يخلق فقط سياقه الخاص، بل يخلق أيضًا لغته الخاصة. ويبدو جوهريًا الإشارة إلى أن هذه الخطاطة ليست مجرد مفارقة من أجل المفارقة ولكنها، في الواقع، تمثل نهجًا حقيقيًا وتداوليًا للفعل التواصلي؛ وبذلك فإن الحاجة والتفكير في نقل رسالة ما وإيصالها إلى المتلقي يكون حتى قبل إنشاء هذه الرسالة. من ذلك مثلاً:

إذا أردنا التعبير لشخص ما عن مدى إحساسنا الجميل والرائع بلحظات غروب الشمس؛ فإننا سوف نقوم ببناء هذه الرسالة باستعمالنا لنسق أو عدة أنساق سيميائية ترتكز على الطبيعة المفترضة التي سنجري بها الحوار، كما ترتكز على الكيفية أو الصيغة التي نريد من خلالها تبليغ هذه الرسالة للمتلقي. إنه بإمكاننا نقل هذه الرسالة لأيّ شخص قريب منّا، نستطيع أن ننقل له تعجبنا وأحاسيسنا وانفعالاتنا الوجدانية باللغة العربية أو بأية لغة كيفما كانت، سواء كانت لغة لفظية أو لغة غير لفظية؛ إما بالإشارة أو التقاط صورة لهذا المنظر الجميل من أجل مشاركتها مع الزملاء على شبكة الإنترنت أو لمجرد الاحتفاظ بها لأنفسنا، كما بإمكاننا أيضًا، التعبير عن هذا الإحساس بكتابة قصيدة شعرية أو رسم لوحة تشكيلية. يضعنا التعبير عن هذا

المنظر، إذن، أمام مجموعة من العوالم الممكنة والاحتمالات القادرة بدورها على خلق العديد من النصوص التي لا يشبه بعضها الآخر. ويتبيّن من خلال ما سبق أن الكون السيميائي ليس كتلة لغوية ثابتة ومعزولة؛ بل هو القدرة البشرية الهائلة والفريدة على إنتاج عدد لا حصر له من النصوص والأنساق السيميائية التي نستطيع بواسطتها أن نتواصل ونعبر عن أفكارنا وأحاسيسنا.

١- بنيات الكون السيميائي وخصائصه:

في الكون الثقافي المسمى كونًا سيميائيًا،لم تعد المسألة مسألة أنساق علامات في بنياتها المحايثة، بل في تفاعلها. وفي الواقع لا يقترح لوتمان نموذجًا تحليليًا ينظر إلى الظواهر الثقافية باعتبارها شيئًا مجردًا أو معزولاً، ولكنه ينظر إليها باعتبارها سيرورة لنمذجة الحقيقة السيميائية ولدعمها وتعزيزها. إن الكون السيميائي هو كون يحيل على ثقافة ما وهي إحالة ضرورية للتعبير عن الأنساق السيميائية البانية لهذه الثقافة أو تلك، وهو كون في تفاعل مستمر مع مكوناته. وينظر إلى الكون السيميائي باعتباره تجربة سيميائية جماعية تترجم عبر علامات دالة على ما هو سيميائي؛ فهو يسبق كل سيرورة سيميائية قائمة وسارية المفعول في إطار التبادل والتناسج الثقافي. كما ينظر إليه باعتباره الكيان الأساس للتدليل الإنساني نفسه. وخارج مجال هذا الكون، لا يمكن - البتة- الحديث عن تواصل ولا عن دلالة ما، كما يعبر عن ذلك لوتمان في غير مرة. وتميز الكون السيميائي مجموعة من البنيات والمبادئ أهمها:

* مبدأ الثنائية أو التقابل المزدوج.
* مبدأ اللاتماثل.
* مبدأ اللاتجانس.
* التعدية والتجاوز (المركز والهامش).
* الحدود.

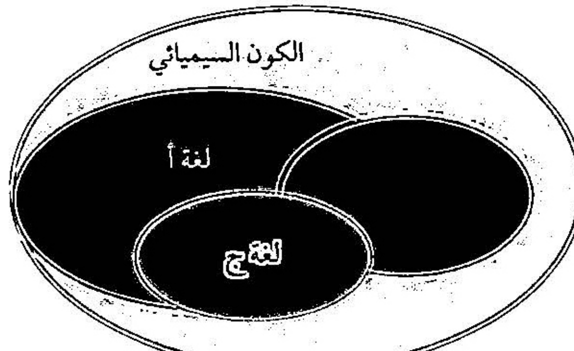
(أ) انسجام الفضاء السيميائي:

* **مبدأ الثنائية أو التقابل المزدوج**: تعدّ الثنائيات المبدأ الأساس المتحكم في تنظيم كل كون ثقافي، وبفضلها يمكن مضاعفة اللغات البانية لهذا الكون. فالثنائيات واللاتماثل يشكلان، حسب يوري لوتمان، القوانين الجوهرية الضامنة لانسجام كل نسق سيميائي. ويلزمنا أن نفهم هذه الثنائيات باعتبارها مبدأ يتحقق انطلاقًا من التعددية مادامت كل لغة جديدة خاضعة بدورها للتقسيم أو للتفريع بناء على مبدأ الثنائيات هذا؛ ويمثل لوتمان لذلك بالتحول السريع والكبير الذي عرفه فن السينما من مجرد فن قائم على الهزل والتسلية إلى فن كبير راق، تضاعفت أجناسه وتفرعت إلى السينما الوثائقية والكوميدية وسينما الرعب والمغامرة....

* **مبدأ اللاتماثل**: يقصد باللاتماثل عدم اختزال أي لغة كيف كانت داخل نسق سيميائي آخر يعبرّ عنها؛ إن معظم لغات الكون السيميائي لا تملك تطابقًا دلاليًا متبادلاً. فانتماء اللغات لحقب زمنية ومكانية مختلفة يجعل من الكون السيميائي - بصيغة من الصيغ- كونًا غير متجانس على الرغم من أنه يظهر وحدةً وتماسكًا، وعدم تماثل هذا الكون يظهر بشكل أكثر وضوحًا في العلاقة الكائنة بين مركزه وهامشه. ويتميز المركز بوجود لغات معيارية وأكثر تطورًا وتنظيمًا وإحكامًا على المستوى البنيوي؛ من ذلك مثلاً اللغة الأم المستعملة داخل ثقافة ما. في مقابل ذلك هناك لغات جزئية غير متداولة تحتل الهامش على الرغم من أنها قادرة على إنتاج أكوان دلالية وترويجها بكل قيمها ومستوياتها، شريطة دمج هذه اللغات في سياق سيميائي، كما هو الحال بالنسبة إلى العديد من اللهجات المتعددة والمختلفة أو الخطابات الدالة على الهوية الثقافية لمجتمع ما. إن تناسق الكون السيميائي وانسجامه، بالنسبة إلى يوري لوتمان، مكفول بموجب قوانين النزعة الثنائية وعدم التماثل؛ ذلك أن كل لغة جديدة عنده تتفرع بناء على مبدأ الثنائية.

(ب) لغات الكون السيميائي وبنياته:

* **مبدأ اللاتجانس وتعدد اللغات:** يعدّ الفضاء الثقافي فضاء غير متجانس، ويتم رصد هذا اللاتجانس انطلاقا من الخصائص البنيوية السالفة؛ فالعناصر التي تسكن هذا الفضاء تختلف من حيث وظيفتها وتنوعها الكبير. وعلى الرغم من هذا الاختلاف، فهناك علاقة تعددية بين هذه العناصر قادرة على التأثير في مختلف مستويات تنظيم الكون السيميائي، «يعرف الكون السيميائي بعدم تجانسه؛ لأن اللغات التي توثث الفضاء السيميائي متنوعة ومترابطة ببعضها ... ويتحدد اللاتجانس، في الوقت نفسه، بتعدد العناصر التي تكون الكون السيميائي وباختلاف وظائفها. هكذا؛ إذا قمنا بتجربة ذهنية وحاولنا من خلالها أن نتخيل نموذجًا لفضاء سيميائي حيث كل اللغات جاءت إلى الوجود في اللحظة ذاتها ونفسها، وتحت تأثير الدوافع نفسها، فإننا لا نحصل دائمًا على بنية ذات سنن موحد، ولكن على مجموعة من الأنساق المترابطة والمختلفة»(٣٧).



إن التشابه بين مفاهيم اللغة الثقافية والعلامة السيميائية يسمح لنا داخل سيميائيات الثقافة بأن نميز بين مقاربتين نموذجيتين؛ ترتكز المقاربة الأولى على التمييز بين الأنساق المنمذجة الأولية والأنساق المنمذجة الثانوية؛ فالأنساق المنمذجة الأولية هي اللغة باعتبارها الوسيلة الأولى للفكر والتواصل الإنساني، أما الأنساق المنمذجة الثانوية فهي اللغة باعتبارها خزانًا حافظًا للتجربة الجماعية الرمزية والثقافية العاكسة والدالة على إبداعيتها وإنتاجيتها. فالدلالة الرمزية المعبّرة عن هذه التجربة هي، إذن، دلالة مركبة؛ بحيث لا ندرك منها سوى الدلالة الثانوية عن طريق الدلالة الحرفية أو الأولية؛ لذلك تكون الدلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للاقتراب من المعنى المتعدد.

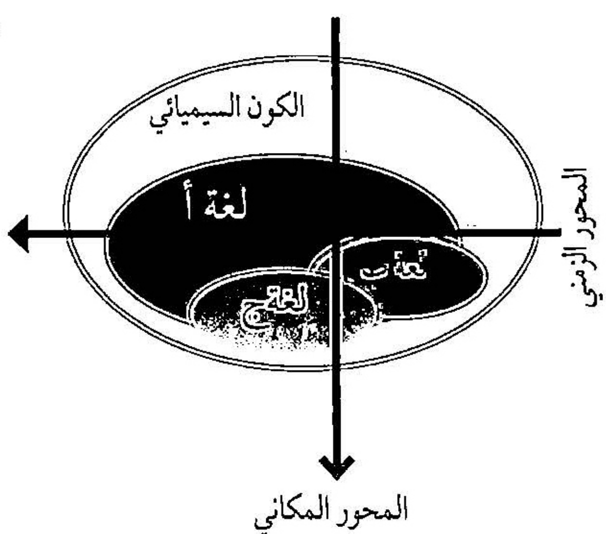
إن الرمز من هذه الزاوية يُظهر قصدية مزدوجة؛ قصدية حرفية يتم بموجبها تحديد معنى العلامة كما هو متعارف عليه في أبعاده المباشرة، ولكن انطلاقًا من هذه القصدية الأولى يمكن التطلع إلى قصدية ثانوية؛ «وهكذا ففي مقابل العلامات التقنية، الشفافة كليًا، والتي لا تقول إلا ما ترغب في قوله، فإن العلامات الرمزية تكون كثيفة، هذه الكثافة هي التي تشكل العمق الذاتي للرمز»(٣٨)؛ فالرمز هو الذي يسهم في تحريك المعنى الأول ويجعلنا ننخرط في صلب المعنى الكامن. وهو يقوم على بنية دلالية محددة، هي بنية التعابير ذات المعنى المزدوج على حد تعبير بول ريكور؛ لذلك لا يمكن تصور مفهوم للدلالة عند لوتمان خارج مدار الكون السيميائي باعتباره سيرورة. فهو مفهوم يتضمن من جهة أولى، القدرة على إنتاج الدلالة استنادًا إلى معطيات مباشرة هي ما يشكل الوجود الأصلي للعلامة وجوهرها الحقيقي (النسق المنمذج الأولي). كما يتضمن من جهة ثانية، لحظات إضافية تنزاح عن التعيين لتعانق سيرورة التأويل بوصفها إوالية ضمنية داخل أي سيرورة لإنتاج الدلالة وتداولها (النسق المنمذج الثانوي)، «وهذا الاستقطاب هو ما أطلقنا عليه الوجود الأصلي للظاهرة، لكي نميزه عن العناصر الإضافية التي تعلق بالفعل ضمن حالات ثقافية بعينها. وهذا ما ينعكس على فعل الوصف والتعيين وكل الأنشطة المنتجة للمعاني المباشرة،

فنحن نميز بين اللحظة الخاصة بالتعيين المرجعي «المحايد»، وبين اللحظة المنتجة لدلالات إضافية تستجيب لحاجات لا علاقة لها بالجوانب النفعية والغريزية المباشرة. وعلى هذا الأساس وجب الفصل بين مستوى دلالي يكتفي بإنتاج وحدات قيمية من طبيعة تعيينية، وبين مستوى ثان يشير إلى قيم مضافة تدرج الفعل الإنساني ضمن وضع ثقافي خاص»[٣٩].

وإن البنية الزمنية والمكانية التي تحتضن كل حياتنا الثقافية في هويتها الحركية والتداولية هي ما يطابق مفهوم الكون السيميائي كما وصفه يوري لوتمان. بعد ذلك سيتم النظر إلى الكون السيميائي باعتباره كونًا حافلاً بلغات مختلفة يمكن توزيعها على محورين:

- محور أفقي ويمثل الزمنية (الماضي والحاضر والمستقبل).
- محور عمودي ويمثل المكان (الداخل والحدود والخارج...).

تسهم هذه اللغات المختلفة في بعديها الزمني والمكاني في جعل الكون السيميائي كونًا غير متجانس على الرغم من أنه كون يُظهر وحدة وتناسقًا.



ولتوضيح مفهوم الكون السيميائي على نحو إجرائي، في بعديه الزمني والمكاني، يأخذ يوري لوتمان المثال من قاعة المتحف. فهذه القاعة تشكل ملتقى للعديد من العلامات واللغات والشفرات أو السنن؛ فهي تشتمل على أعمال فنية متعددة تنتمي لعصور مختلفة، وهذا يقتضي استدعاء مؤشرات دالة لفك سنن هذه الأعمال وتلك اللغات، كما يشتمل هذا المتحف على شروح أنجزتها هيئة المتحف، وعلى خرائط وتصاميم تسهل الولوج أمام الزوار وقوانين لضبط تصرفاتهم داخله. وعلى ما يبدو فإن هذه اللغات المختلفة لا تشتمل على قاسم مشترك بينها؛ لأنها تتوافق مع مواقع على محوري الكون السيميائي، على الرغم من أن قاعة المتحف تعطينا انطباعًا عن هوية متجانسة متسقة وموحدة نظرًا لأن كل اللغات التي تؤثث فضاء هذه القاعة هي لغات متصلة ومرتبطة بنيويًا بعضها بالآخر؛ ما دامت في نهاية المطاف تعبر بطريقة أو بأخرى عن مفهوم المتحف في أبعاده الفنية والتاريخية والثقافية.

ومع مرور الزمن، تتعرض اللغات مثلها في ذلك مثل الثقافات، للتغيير والتجديد. فإذا كان التطور البيولوجي والتقني عرضة للانقراض والزوال والتجاوز، فإن الأشكال الثقافية والفنية تعيش حالات وتحولات دالة على الاستمرار والدينامية. يقول لوتمان: «يتضمن التطور البيولوجي والانتقاء الطبيعي انقراض بعض الأنواع: فالباحث لا يرى سوى الكائنات الحية التي تعاصره. إن هذه الظاهرة يمكن أن تقع أيضًا في تاريخ التكنولوجيا: فحينما تصبح أداة ما متجاوزة وباطلة بفعل التقدم التقني، فإنها تدخل مرحلة «التقاعد» داخل متحف كما هو الحال بالنسبة إلى قطعة أثرية. لقد توقفت عن الحياة. في تاريخ الفن - على العكس من ذلك - تستمر الآثار الفنية التي تصلنا من حقب ثقافية غارقة في القدم في لعب دور داخل تطورنا الثقافي الخاص مثل عوامل حية. إن عملاً فنيًا ما يمكن أن

يموت ثم يعود إلى الحياة؛ بعد أن تم الحكم عليه بأنه متجاوز، يمكن أن يعود ليصبح متسمًا بالراهنية، بل تنبؤيًا حينما يتحدث عن المستقبل. إن ما هو وظيفي ليس الطبقة الزمنية الأكثر حداثة، ولكن كلية التاريخ التي تحتويها النصوص الثقافية»[٤٠].

وحسب لوتمان؛ فإن الأعضاء الفيزيولوجية لجسدنا البشري هي المسئولة بشكل مسبق عن تحديد أنماط العلاقات التي نقيمها مع العالم الخارجي؛ إذ ينظر إلى عدم تناسق الجسد البشري باعتباره الأساس الأنثربولوجي لبعده السيميائي أو هو يعدّ أساسًا لسيمياته وتقطيعه الدلالي ومفصلته.

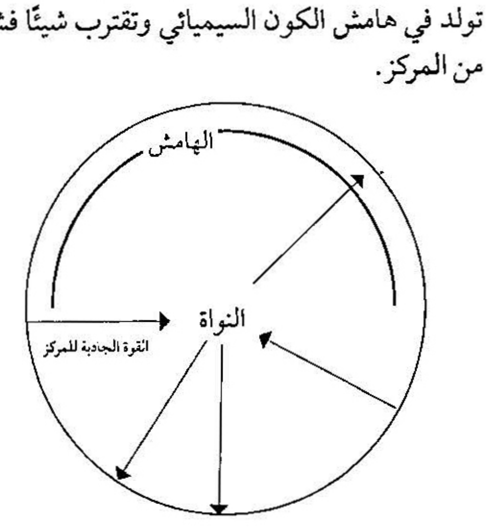
يترتب على هذا وجود سلسلة من التقابلات الثنائية المميزة التي لا تنفصل، من جهة نظرنا، عن كينونتنا وجوهرنا الإنساني. ومن هذه التقابلات مثلاً: التقابل بين اليمين واليسار أو التقابل بين الأعلى والأسفل. يقول لوتمان: «إن لا تناسق الجسد البشري هو الأساس الأنثربولوجي لبعده السيميائي: فسيميائيات اليمين واليسار هي سيميائيات كونية توجد في كل الثقافات الإنسانية كما هو الأمر بالنسبة إلى تقابل الأعلى والأسفل. واللاتماثل الجوهري بين المذكر والمؤنث والأموات والأحياء، هي أيضًا تقابلات منتشرة بالقدر نفسه. إن التقابل حي/ ميت يتضمن تقابل شيء ما يتحرك (شيء ساخن يتنفس)، بشيء غير متحرك، أو بارد لا يتنفس»[٤١].

إن العناصر المكونة للكون السيميائي هي عناصر متصلة فيما بينها على نحو متسلسل ودينامي، لا تملك هوية ثابتة؛ إنها عبارة عن علامات ولا يمكن التفكير خارج مدار ما ترسمه حركية هذه العلامات. يتعلق الأمر بعالم السميوزيس بلغة الفيلسوف والسيميائي شارل ساندرس بورس أو الحركية المؤدية إلى إنتاج وتداول الدلالة، وهو العالم الذي لا يقف فقط عند حدود إنتاج موضوعات يلقى بها للتداول والاستهلاك، بل يدرجها أيضًا ضمن أنساق وتسنينات ثقافية وتاريخية تعطيها جميع تلويناتها وتحققاتها المستقلة؛ لذلك فإن الأساس الذي يقوم عليه مفهوم الكون السيميائي لم يتوقف عند منطق التجانس أو التوازي والتطابق القار بين التعبير والمحتوى، بين الدال والمدلول، بل على الاستدلال والتأويل وعلى حركية التدلال. فالعلامة في الأصل داخل هذا الكون لا تسير وفق نموذج (أ) يوازي ≡ (ب)، بل وفق نموذج إن (أ) (إذن......). فهي ليست شيئًا يحل محل شيء آخر aliquid stat pro aliquo؛ بل هي ما يجعلنا نتعرف على شيء إضافي، إنها دائمًا وافد جديد[٤٢]. فالشرط في العلامة، إذن، ليس شرط الاستبدال بل وجوب تأويل محتمل. وكما سيتضح فإن العلامة هي توجيه للتأويل وآلية تقود، انطلاقًا من مثير أولي، إلى جميع الاستنتاجات التأويلية الأبعد شأوًا. إننا ننطلق من العلامة لمطاردة السميوزيس في جملتها، ولبلوغ النقطة التي تولّد تناقضاتها الخاصة وإلا لما كانت تلك الآليات النصية المسماة «أدب» ممكنة[٤٣]. وبعبارة أخرى، إن الكون السيميائي لا يمكن إدراكه على نحو مباشر.

إن معرفة هذه العلامات وفهمها وإدراكها تؤثث فضاءات هذا الكون، وكي تصير مألوفة لدينا، لا يمكن أن تتم إلا عبر فحصها وتبريرها وتأويلها وفك سننها وطريقة اشتغالها انطلاقًا من علامات أخرى. هذا التسلسل الضروري للعلامات؛ وهذه المطاردة هي ما يطلق عليه السيميائي الأمريكي شارل ساندرس بورس سيرورة السميوزيس الحركية في أبعادها الافتراضية والتوقعية. وبهذا المعنى فإن نظرية الكون السيميائي، هي نظرية معرفية إدراكية؛ فالكون ينمو داخل العلامة ولا تنمو العلامة داخل الكون إلا بشرط التوفيق بين الإحالة المجازية والإحالة المرجعية؛ ومعنى ذلك أن العلامة تتأسس بناء على نسق إحالات ذاتية متولّد بعضها من بعض، لا وفق سنن الإحالات ذاتها فحسب، بل بانغراس العلامة في السنن الثقافي ذاته. فلا هدف من تشكيل أشياء النص إلا سياقيًا[٤٤].

(جـ) تنظيم الكون السيميائي:

* **المركز والهامش**: يتألف كل كون سيميائي من مركز نطلق عليه نواة ومن هامش أو محيط. ومعالم كل كون سيميائي هي دائمًا معالم غير دقيقة وغامضة تتغير باستمرار، يستحيل معها حقيقة ضبط الحدود، وهل الحدّ ينتمي إلى الداخل أم إلى الخارج، للكون السيميائي، خلافًا للنواة التي يسهل علينا كثيرًا تحديد موقعها وتعريفها؛ وهكذا فإن كل كون من الأكوان السالفة لا يمكن تناوله مستقلاً عن الأكوان التي تحيط به، والأكوان السيميائية لمختلف الثقافات هي دائما في تفاعل وتناسج مستمر؛ فالهامش لأي كون سيميائي يمتزج دائمًا مع أكوان سيميائية أخرى. وفيما يتعلق بدينامية هذه البنية، فإنها تعزى إلى كون المركز ومختلف العناصر المحيطة به تعرف تحولات مستمرة، يتحول معها الكون السيميائي برمّته. إن التحولات الداخلية لكل كون سيميائي، أسهم في صنعها سلسلة من القوى المتصارعة والمتعارضة والقادرة على التأثير في الثقافة؛ سواء كانت قوى نابذة أو جاذبة للمركز. وتعدّ نواة الكون السيميائي من جهة، وهامشه من جهة أخرى، بمثابة الأقطاب والمراكز الجوهرية الموجّهة إلى هذه القوى؛ فالقوة النابذة للمركز تنشأ في قلب الكون السيميائي ومركزه وتتجه نحو الهامش، خلافًا للقوة الجاذبة للمركز التي تولد في هامش الكون السيميائي وتقترب شيئًا فشيئًا من المركز.



إنه بوسعنا القول إن القوة النابذة قادرة على تحديد الفضاء الداخلي للكون السيميائي، ما دامت هذه القوة ستختفي وستموت في الهامش. فهي لا تملك ما يؤهلها من العوامل أو العناصر للذهاب بعيدًا.

إن الشعاع (الخط الذي يربط مركز الدائرة بأي نقطة على محيطها) الذي يمكننا من خلاله رسم الفضاء أو الحيز الذي يشغله الكون السيميائي يتطابق مع المسافة التي تقطعها القوة النابذة للمركز. وبعبارة أخرى، إن المنطقة الداخلية للكون السيميائي هي التي تشكل مجال تأثير النواة في مكوناتها الثقافية. خارج هذا الحدّ، فإن المكونات الثقافية ستجد نفسها حتمًا تحت قبضة تأثير مختلف قادم من مركز سيميائي مختلف. إن هذه المكونات الثقافية لا تنتمي، إذن، إلى الكون السيميائي المدروس. داخل هذا الكون الثقافي، يتوفر الهامش على حركية كبيرة في مقابل ثبات كبير تعرفه النواة. إن القوة النابذة للمركز هي من يسهر على تأمين هذه الحركية الثقافية. وإن العناصر الثقافية التي نقلتها هذه القوة ستجد نفسها مجددًا في اتصال دائم مع مؤثرات ثقافية مختلفة انبثقت أو انحدرت من ثقافات أخرى مغايرة. بهذه الطريقة تتمكن العناصر الثقافية من التحول وتسهم في الحين في إحداث تغييرات داخل الكون السيميائي. إن المركز حسب لوتمان هو المكان الذي يصف فيه الكون السيميائي ذاته ويتمركز حولها، «وتعدّ مرحلة الوصف الذاتي هذه، ردّ فعل ضروري ضدًّا على كل تهديد يمكن أن يمسّ جوهر وداخل الكون السيميائي؛ فالنسق في ظل هذا الوضع يمكن أن يفقد وحدته وهويته ويصير عرضة للتفكّك»[٤٥]. إن هذا الوصف الذاتي يظهر صرامة وتحفظًا أو ممانعة ضدّ كل تغيير يهدد بنية الكون السيميائي. وفي المقابل فإن القوة الجاذبة للمركز، تتجه نحو مركز الكون السيميائي لتذويب كل المخاطر المحدقة بهذا الكون وإزالتها؛ فهي

تشكل قوة لا غنى عنها، وبدونها ستبعثر وستتلاشى وتضمحلّ كل عناصر الكون السيميائي. وتستطيع العناصر التي نقلتها القوة الجاذبة أن تصل إلى مركز الكون السيميائي مما سيسهم في تغييرها وتعديلها ودمجها وتكييفها مع المعايير الثقافية؛ لذلك يمكننا القول إن الفضاء الداخلي للكون السيميائي هو فضاء متغير باستمرار أو هو في تغيير مستمر؛ لذلك فكلّما كانت المكونات الثقافية أقرب إلى الهامش عانت من تأثير باقي الأكوان السيميائية. وفي الحالة المعاكسة،كلما كانت هذه المكونات أقرب إلى المركز كانت بعيدة عن تأثير جاذبية الخارج. إن التأثيرات الخارجية الأكثر قوة وفاعلية تتمكن، تدريجيًا، من الوصول إلى النواة، لكن على الرغم من وصولها فقد تفقد الكثير من اقتراحاتها وتغييراتها التي سعت إلى تأسيسها في هذا الجانب من الكون السيميائي، على الرغم من كونها تغييرات غير مدركة وغير محسوسة. يتعلق الأمر بتأثير كل القوى على الكون السيميائي، كل حسب مستواه ودرجة تأثيره ومقياس فاعليته في الثقافة المعنية.

وتعمل القوة الجاذبة للمركز في اتجاه الحفاظ واحترام المكونات الثقافية كما تمّ وصفها من لدن النواة. في حين تحاول القوة النابذة للمركز التأثير على المكونات الثقافية كما تسعى إلى تحويلها وفقًا لمعايير غريبة ولا علاقة لها بالكون السيميائي. وإن هيمنة قوة على أخرى يكون سببًا حقيقيًا في تدمير الكون السيميائي. وهكذا يمكن للمركز أن يمارس نفوذًا وسلطة مطلقة على المكونات الثقافية التي تعنيه وتمسّه مباشرة، بمنع كل تغيير يساهم في تطوير الثقافة، ممّا يجعل هذه الأخيرة تعرف فشلاً وظيفيًا يقودها، في فترة ما، نحو الاختفاء لصالح ثقافات أخرى مغايرة؛ فعندما تهيمن القوة النابذة للمركز بصورة كلية على القوة الجاذبة للمركز، فإن التأثيرات الثقافية المحيطة بالكون السيميائي تغزوه بالكامل؛ يفقد معها المركز كل قدراته على التأثير أو الفاعلية ، فتتحول الثقافة بشكل كلي، تغيب فيه كل الملامح والآثار الدّالة عليها والتي كانت عليها في السابق. مما يبشّر بسهولة دمجها واستيعابها بالكامل في ثقافة أخرى مغايرة.

ففي حالة الكون السيميائي الفاعل والوظيفي الذي يخضع لتجاذب وتفاعل كلتا القوتين النابذة للمركز والجاذبة له، فإن الحدّ في هذا الكون يشكّل الموضع الأكثر حركية والأكثر لفتًا للانتباه والاهتمام لا سيما على مستوى تحليل وتدبّر كل حركات وقوى الكون السيميائي؛ فإن الحدّ هو مكان ولادة لغات جديدة.

إن الانقسام بين المركز والهامش هو، في الواقع، مظهر من مظاهر الفضاء السيميائي الثقافي الذي تتخلله الحدود وتخترقه؛ فالهامش ليس هو «نهاية» النسق، بل هو نقطة التحول بين مختلف الأنساق والبنيات. كما أن الحدود بين الأنساق ليست مضبوطة بشكل واضح؛ فهي تخضع لتقلبات مستمرة، إنها ليست سدًّا منيعًا، بل هي بالأحرى مصفاة.

٢- وحدة الكون السيميائي.

* مفهوم الحدود: ما يضمن وحدة الكون السيميائي هي التشكلات البنيوية الواصفة ومفهوم الحدود. فبين المركز والهامش يقبع مفهوم الحدّ، إنه موضع خاصّ يحظى بأهمية بالغة في أطروحة لوتمان لأنه من بين النقاط الأكثر إثارة داخل السيرورة الدلالية للكون السيميائي، وقد وصفه لوتمان بأنه: مفهوم يحمل تعارضًا في ذاته؛ فهو يصل ويفصل في الوقت نفسه. فهو دائمًا الحدّ بالنسبة إلى شيء آخر، إنه المتاخم لكل الثقافات الحدودية ولأكوانها السيميائية المتجاورة. فالحدّ يملك لغة مزدوجة ولغات متعددة، وآلية تملك القدرة على تحويل كل ما هو خارجي إلى شيء داخلي أو جعل كل ما هو غريب مألوفًا لدينا. فالحدّ، ها هنا، يلعب دور

المصفاة القادرة على تحويل النصوص الخارجية والغريبة إلى نصوص بانية لنسق سيميائي داخلي داخل الكون السيميائي لثقافة معينة، مع الحفاظ طبعًا على كل ما يهم الخصوصية الثقافية(٤٦). وبما أن الحدّ، كما ذكرنا سلفًا، هو حافة الكون السيميائي في مجاوراته لأكوان سيميائية أخرى؛ فإن هذه الحافة لا يمكنها أن تكون إلا منطقة معتمة وملغزة وملغومة مادامت سجلاً لمجموعة من الثقافات الوافدة، وهذا ما جعل لوتمان يتحدث عن هجنة ثقافية.

ويصير مفهوم الحدّ أكثر تعقيدًا، فبالإضافة إلى كونه يفصل الفضاء الداخلي عن الخارجي للكون السيميائي، فبإمكانه عبور مستويات متعددة تنتمي إلى اللغات وتسنينات مختلفة. وحسب يوري لوتمان فإن المناطق الحدودية التي تصل بين فضاءين ثقافيين هي دائمًا ما تشكّل موضعًا للحوار المستمر.

ويقدم لوتمان مفهوم الحدّ باعتباره العلامة الفارقة بين الفضاء الداخلي (الكوسموس) والفضاء الخارجي(الكاوس) للكون السيميائي. كما أنه يعيد تمثيله على أساس أنه علامة دالة على صيغة المتكلم في إفراده «أنا» (هذا الفضاء هو فضائي) والمتكلم والمخاطب في الجمع «نحن» و«أنتم» (فضاؤنا وفضاؤكم). يتعلق الأمر بمنظومة وأنساق القيم التي سوف تتجسّد على نحو مختلف وداخل خطابات مختلفة؛ فكل ثقافة تملك خصوصيات تجعلها تميز بين الفضاء الداخلي الخاص بها والفضاء الخارجي الخاص بالثقافة المجاورة. إن الطريقة التي يُؤَوَّلُ بها هذا التمييز الثنائي تتوقف على نمط الثقافة المعنية. غير أن التمييز الحقيقي هو الذي ينبع من الكليات الثقافية البشرية.

فالحد مثلاً يمكنه أن يفصل الأموات عن الأحياء والمدن عن القرى والأرياف والمستقرين عن الرّحّل. ويمكن أن تكون هناك كما أشار لوتمان في كتابه «الكون السيميائي» العديد من المناطق الحدودية؛ إذ يمكننا أن نلاحظ مناطق حدودية ذات طابع مكاني مثل: «المقابر» وأخرى ذات طابع زمني مثل: «الليل». تتبدّى وظيفة الحدّ، إذن، في كونه يشكّل مصفاة قادرة على انتقاء العناصر الخارجية البانية وإقحامها ودمجها في العناصر الداخلية بكيفية تجعل الكون السيميائي كونًا منسجمًا ومتسقًا؛ لذلك فالوعي بأهمية الحدود أمر في غاية الأهمية لأنها وحدها القادرة على تسهيل عملية التواصل لكنها في الوقت نفسه تقف حاجزًا وسدًّا يعيق هذا التواصل.

وتتبدى وظيفة الحدود في مراقبة وتنقية وتكييف ما هو خارجي مع ما هو داخلي، كما تلعب دور المحفّز لإنجاح كل فعل تواصلي؛ «لأن الفضاء السيميائي يشكل نقطة تقاطع العديد من الحدود، وكل رسالة تحاول العبور لهذا الفضاء يلزم ترجمتها مرارًا وتحويلها لتناسبه وتنسجم معه. بهذه الطريقة فإن كل سيرورة لتوليد معان أو رسائل جديدة تشبه إلى حدّ ما كرات الثلج»(٤٧). ويفترض المبدأ الحواري وجود توتّر دائم بين الحدود، ليس فقط بين الأنساق المختلفة، بل أيضًا بين مستويات أي نسق سيميائي كيفما كانت طبيعته. فإذا غاب التوتّر عن الحدود تغيب معه الترجمة ويغيب معه انبثاق كل معنى جديد. ويشكل التوتر عنصرًا جوهريًا في ديمومة الثقافة واستقرارها.

إن الترجمة، ها هنا، ليست مجرد عملية لغوية، بل هي سيرورة ثقافية وآلية بنيوية لدينامية التعدد اللغوي وفاعليته من جهة، وآلية لخلق التواصل بين مكونات النسق الثقافي من جهة أخرى؛ فهي الضامن لاستمرارية هذا النسق وآلية الوعي الأولي بين عناصره المتعددة والمختلفة. إنها تستدعي الفكر والوجود والعادات والأعراف، فلكي نستطيع التعبير عمّا يقصده نص ما في محتوياته الموضوعية، لا بد من ترجمته إلى لغتنا، وبعبارة أخرى علينا أن نربطه

بمجموع التصورات والعادات الممكنة التي نتحرك داخلها عندما نتكلم، والتي نكون على استعداد لوضعها موضع نقاش؛ فعندما نترجم نصًا ما إلى لغة أخرى يعني أن نتفاوض بأمر آفاق إنتاجه وصياغته الأصلية، وهو ما يجعل من الترجمة فاعلية سيميائية. والترجمة المتوازنة لا تتوقف فحسب على الكفاية اللغوية، بل تستدعي فهمًا وتفاهمًا وتفاوضًا حول المعنى؛ معنى الدوال والمدلولات الثقافية والسياقات التي تصدر عنها الدلالات المختلفة للنص المترجم. وعلى ضوء ذلك يمكن النظر إلى هذه الترجمة بوصفها عبورًا وانتقالاً فكريًا من لغة إلى أخرى أو بالأحرى من كون سيميائي إلى آخر.

إن الفعل الأولي للتفكير هو الترجمة، والآلية الأولية للترجمة هي الحوار، والحوار يفترض الاختلاف واللاتماثل؛ إنها السيرورة الدينامية للترجمة. هكذا تغدو الترجمة حوارًا يبحث في إعادة ترتيب العلاقة بين المركز والهامش. وهي علاقة ذات حميمية ملغزة ومتوترة ينتج عنها إخفاء اللغة أو تشتيتها داخل وعاء الثقافة؛ ذلك أن هذه الأخيرة ليست قواعد جامدة أو أنساقًا ثابتة ولكنها لغة تعج بالحياة. واللغة باعتبارها نواة تعد مركز النسق الثقافي وهي المسئولة عن تنظيمه تنظيمًا هرميًا يخضع لتراتبية بنيوية محددة يمليها سياق الكون السيميائي. كما تسعى إلى تنظيم وبنينة العالم الحسي المتحقق، وتمكين الوسائل السيميائية من فعل الترجمة والتواصل بين النصوص. إن اللغة تعمل من خلال قدرتها المنمذجة على تحقيق الفهم الذاتي والوصف الذاتي، المؤثرين في اشتغال النسق، هذا لا يعني أن الثقافة تتشكل من لغة واحدة، بل إنها تتشكل وفق مجموعة من اللغات، ويعدّ التعدد اللغوي من الناحية النظرية، من أهم سمات التعقيد في الثقافة.

وإجمالاً فإن مفهومي الكون السيميائي والحدود كما صاغهما يوري لوتمان يقدمان لنا صورة واضحة القسمات عن العالم في صورته المختزلة انطلاقًا من التقابلات الثنائية في جلائها وقابليتها الإدراكية. وإن الحدود تظهر مثل أماكن إبداعية خارقة للعادة، وباكتشافنا لهذه المناطق الرمادية الغامضة نستطيع أن نفهم بوضوح من نحن ومن نكون؛ أي ما يجعلنا أو يجعل منّا بشرًا. ويشكّل التحول نحو هذه الحدود في الوقت نفسه مناسبة لحدوث اضطرابات وتساؤلات قادرة على إحداث تأثيرات في عاداتنا وطرق تفكيرنا واستعمالات لغتنا، كما يشكل أداة مُثلى لإنتاج وتلقي الدلالة(٤٨).

ويعدّ الهامش موضعًا لتداخل الثقافات، يستحيل معه تمثيل الحدّ والنظر إلى هذا الحدّ باعتباره سياجًا فاصلاً بين فضاءين مختلفين على الرغم من أنه ينتمي إليهما. لكن يلزمنا بالمقابل النظر إلى هذا الحدّ باعتباره فضاء سيميائيًا غير محدّد وغير دقيق. وداخل هذا الفضاء تختلط الثقافات وتتلاقح وتتناسج تعبيرًا عن تعددها واختلافها.

خاتمة:

لقد ركزنا اهتمامنا في هذه الدراسة على قضية أساسية تتعلق بالكون السيميائي عند يوري لوتمان وبآليات اشتغاله، وهي آليات قادتنا، بطرق مختلفة إلى طرح سؤال المعنى والعديد من القضايا المتصلة بشروط إنتاجه وتداوله واستهلاكه وتلقيه. وليست أسئلة الكون السيميائي بأبعادها الدلالية والجمالية سوى أسئلة حول المعنى؛ إذ لا يمكن للواقعة أن تشتغل من خلال وجودها المعنوي بمعزل عن أشكال ثقافية تعطيها تجسيدها وتحققاتها الكاملة التي يقود إليها فعل التأويل داخل هذا الكون. وضمن هذا الاهتمام

تدخل سيميائيات يوري لوتمان الذي أبرزنا بعض تصوراته. ولم تكن الأجوبة التي قدّمناها على مدار هذه الدراسة سوى محاولة لصياغة أسئلة حول الوقائع الإنسانية بحثًا عن معرفة أرقى لكلٍّ من «الذات» و«الآخر». وقد كان طموحنا في كلّ هذا أن نجعل من مفهوم الكون السيميائي بخصوصياته المعرفية والثقافية؛ أداة لطرح سؤال التميّز والتفرّد لمقاربة كل الوقائع والظواهر الإنسانية لا سيما وأن الكون السيميائي بسعة مفاهيمه قادر على منح المشتغلين في حقل الدراسات الأدبية، والعلوم المعرفية، والأنثربولوجيا، والإعلام، والسرديات الثقافية، والهويات البصرية...، برنامجًا عمليًا يستوعب الحمولة الدلالية للتحولات التي تشهدها الأنساق الثقافية والمعرفية والاجتماعية في عصرنا الحاضر قصدَ فهم دينامياتها وكشف تناقضاتها وفك سننها.

الهوامش

١ - يقول الفيلسوف والسيميائي الأمريكي شارل ساندرس بورس (١٨٣٩-١٩١٤): «لم يكن باستطاعتي البتة أن أدرس أي شيء كان، الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية والديناميكا الحرارية وعلم البصريات والكيمياء وعلم التشريح المقارن وعلم الفلك وعلم النفس والأصواتية والاقتصاد وتاريخ العلوم وكذا الويست (لعب الورق أو القمار) والرجال والنساء والخمر والميترولوجيا، إلا من زاوية نظر سيميائية». ينظر:

Charles Sanders Peirce, **Semiotics and Significs**, pages 85 et 86. Extrait de Claudine Tiercelin, **C. S. Peirce et le pragmatisme**, Presses Universitaires de Franc e, Collection Philosophies No. 45, 1993, P. 44

لذا فإن الحديث عن العلامة السيميائية في تصور بورس، وعن طرق صياغتها وأشكال تداولها هو حديث عن النشاط الإنساني باعتباره بؤرة مركزية منتجة للعلامات ومستهلكة لها في الوقت نفسه. فهذا النشاط لا يقف فقط عند حدود إنتاج موضوعات ثقافية يلقي بها للتداول والاستهلاك، بل إنه يدرجها أيضا ضمن أنساق تعطيها أبعادها وتحققاتها المستقلة؛ لذلك فالعلامة من حيث الوجود والاشتغال ليست وحدة تهتم بتعيين الأشياء والوقوف عند حدودها فحسب، إنها بالإضافة إلى ذلك تهتم بتأويلها؛ إذ هي في الأول والأخير نمط في بناء التجربة الإنسانية. من هنا نستطيع القول: إن كل شيء يمكن أن يشتغل بوصفه علامة؛ فالتجربة الإنسانية تشتغل بأبعادها كافة كمهد للعلامات؛ لحياتها ولنموها ولموتها أيضًا. فالإنسان منتج للعلامات وهو أول ضحية لها.

2- Franciscu Sedda, **Semiotics of Culture**(s): Basic Questions and Concepts, in International Handbook of Semiotics Peter Pericles Trifonas Editor, Springer, 2015. P, 676.

3- ibid; p.676.

4- ibid; p.676.

5- ibid; p.676.

6- ibid; p.676.

7- Nicole (Evereat_Desmedt): **Le Processus Interprétatif ; Introduction à la Sémiotique**. de C.S. Peirce; Ed; Mardaga Editeur, 1990 ; p.105

8-Ernest Cassirer. **Essai sur l'homme**. Paris Minuit, 1975, p. 317.

9- ibid, PP: 43/44.

تـرويــض المـتـخيـل

السرد العجيب وأنظمة الثقافة

مصطفى الغرافي*

إذا كانت النصوص والخطابات لا تنفصل عن السياقات الثقافية والاشتراطات التاريخية التي انبثقت عنها وتفاعلت معها أول مرة، فإن الحكم على أجناس الخطاب المختلفة لا ينفك بدوره عن الرؤية الفكرية والثقافية التي تتولى تحديد الموقف من المقروء وتوجيه أفق التلقي. فما ردود الفعل التي أثارها السرد العجيب وصاحبت تاريخ إنتاجه وتلقيه؟ وكيف بلورت الثقافة العربية موقفها من الخطاب المفارق لقوانين الواقع وسنن الطبيعة؟ وما الموجهات الفكرية والعقدية التي ارتهن إليها الموقف من هذا النمط القولي؟

١ - النمط العجيب وسياق التلقي.

تكشف الأحكام المعلنة من قبل ممثلي النظام الثقافي السائد عن موقف قاس تجاه السرد. فقد وضع الجاحظ القصاص في أسفل السلم الاجتماعي بجانب السؤّال والمساكين الذين «يمدون أعناقهم للجمعة انتظارًا للصدقة»[١]، وذكر التوحيدي أنه «ليس يقف على القاص إلا أحد ثلاثة. إما رجل أبله، فهو لا يدري ما يخرج من أم دماغه. وإما رجل عاقلٌ فهو يزدريه لتعرضه لجهل الجهال، وإما له نسبة إلى الخاصة من وجه، وإلى العامة من وجه، فهو بتذبذب عليه من الإنكار الجالب للهجر، والاعتراف الجالب للوصل، فالقاص حينئذ ينظر إلى تفريغ الزمان لمداراة هذه الطوائف، وحينئذ ينسلخ من مهماته النفسية، ولذاته العقلية، وينقطع عن الازدياد من الحكمة بمجالسة أهل الحكمة»[٢].

لقد نُظر دومًا بعين الريبة والتوجس إلى الخطاب الذي ينتهك قوانين الطبيعة ويجنح إلى كسر قواعد الألفة؛ حيث عُدَّ «القصص بدعة»[٣]، واقترن بالفتنة؛ لأنه لم يكن في زمن الرسول ﷺ ولا زمن أبي بكر وعمر «حتى ظهرت الفتنة وظهر القصاص»[٤]. ولذلك كان حظه التهميش والإقصاء[٥] كما تشهد على ذلك هذه الواقعة التي رواها الصولي: «وإني لأذكر يومًا في إمارته (الخليفة الراضي بالله) وهو يقرأ عليّ شيئًا من شعر بشار، وبين يديه كتب لغة وكتب أخبار؛ إذ جاء من خدم جدّته السيدة، فأخذوا جميع ما بين يديه من الكتب، فجعلوه في منديل كبير كان معهم، وما كلّمونا بشيء، ومضوا. فرأيته قد وجم لذلك واغتاظ، فسكّنت منه وقلت له:

* أستاذ البلاغة والنقد الأدبي، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، المغرب.

ليس ينبغي أن يُنكر الأمير هذا، فإنه يقال لهم إن الأمير ينظر في كتب لا ينبغي أن ينظر في مثلها، فأحبوا أن يمتحنوا ذلك. وقد سرّني هذا ليروا كل جميل حسن. ومضت ساعات أو نحو ذلك، ثم ردّوا الكتب بحالها. فقال لهم الراضي: قولوا لمن أمركم بهذا: قد رأيتم هذه الكتب، وإنما هي حديث وفقه وشعر ولغة وأخبار وكتب العلماء، وليست من كتبكم التي تمترحونها مثل عجائب البحر وحديث سندباد والسنور والفأر»[٦].

انحصرت وظيفة السرد في المتعة والتسلية فقط؛ حيث ذكر الماوردي، في معرض الحديث عن الطريقة المثلى في تأديب أبناء الملوك، أنه «يجب أن يحفظ من الأخبار أخبار المغازي والسير، وآثار الخلفاء دون آثار العشاق وكتب الإفسانقات من كتاب سندباد وهرار أفسان وأشباههما»[٧]. وقد نجم عن ذلك أن ظلت النصوص والخطابات المفارقة لقوانين الواقع وسنن الطبيعة «تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية التي غيبتها وسكتت عنها»[٨]؛ إذ على الرغم من قسوة الأحكام التي بلورها النظام الثقافي تجاه السرد العجيب، فإن هذا النمط القولي لم يمتثل للضغوط التي رامت ترويضه وإخضاعه لسنن الواقع وقوانينه. فقد كان السرد العجيب يحظى برواج منقطع النظير؛ لأن «الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع ...، والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البديع وليس لهم في الموجود الراهن المقيم وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى مثل الذي معهم في الغريب القليل وفي النادر الشاذ»[٩]. ومما يؤكد هذا الرأي؛ العدد الوفير من الحكايات العجيبة التي رصدها ابن النديم في المقالة الثامنة من كتابه «الفهرست» المخصصة لـ«أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات»[١٠]. ويمكن لهذا الانتشار الواسع لمحكيّات السرد العجيب أن يرتد إلى استجابتها للذوق العام الذي يميل إلى الأخبار التي تخرق قوانين الواقع وتخرج عن المألوف. فـ «ثمة في المتخيل الجماعي افتتان باللامرئي، بالمحجب والمتواري الذي يشغل من الواقع جانبه الصامت المحتمي بالظل. وكل ما يزخر به الواقع من مفاجئ وغريب ومدهش، إنما مأتاه تلك اللحظة التي يمتزج فيها البعدان: المرئي المتعارف واللامرئي المجهول»[١١]. ولذلك حظي النمط العجيب بإقبال كبير من لدن المتلقي العام؛ لأنه وجد في هذا النمط القولي ما يرضي رغبته ويشبع حاجته إلى الخطاب السردي الذي يفارق قوانين الواقع ويكسر سنن الطبيعة. فقد ذكر أحد الباحثين المعاصرين أن «المرويات الكبرى هي إحدى الطرائق المركزية التي يتشكل بها ويتضح المخيال الاجتماعي لشعب ما»[١٢].

وعلى الرغم من الحظوة الكبيرة التي حازها السرد العجيب عند جمهور عريض من متلقي الأدب، فإن المصادر النقدية التراثية لا تسعفنا في تبيّن الكيفية التي تشكل بها هذا النمط السردي. لقد أهمل النقاد هذا الصنف من الخطاب، ولم يخصوه سوى بإشارات قليلة متناثرة لا تساعد على بناء تصور واضح ومكتمل لطبيعة وخصوصية ذخيرة العجائب العربية. ويرجع ذلك، في بعض أسبابه على الأقل، إلى طبيعة المعايير التي ارتهن إليها النقد العربي في محاكمته لظاهرة السرد العجيب؛ حيث بدا لبعض الباحثين المعاصرين أن «الخيال في الإنتاج الأدبي محدود بالعقل حتى لما يتوخى تصوير أحوال غير عادية»[١٣]، ولذلك ظل الموقف العام لا يعتد بالخطابات التي يقوم نظامها البلاغي والجمالي على أساس انتهاك قوانين الواقع وسنن الطبيعة.

يقول محمد أركون عن نظرة الثقافة العربية المعاصرة إلى المتخيل القديم: «لم تعد ثقافتنا الحديثة بقادرة على الانغماس في هذا الجو الذي تعتبره جوًا سحريًا وخرافيًا ولا واقعيًا ولا عقلانيًا وخياليًا وعجائبيًا ومختلقًا وأسطوريًا. وكل هذه المفردات التي عددتها تعبر عن رفض ثقافتنا لتلك العقلية التي سادت أزمانًا طوالاً، وتعبر عن احتقارنا لها وابتعادنا عنها بدلاً من أن نحاول فهمها ودمجها داخل المعقولية الواسعة والمتفهمة»[١٤].

ويكشف النظر الدقيق عن تباين ردود أفعال المتلقين تجاه المادة العجائبية حسب وظيفتها والغاية منها؛ فإذا كان الشكل الأدبي المعتمد في «كليلة ودمنة» قد حاز مقبولية واسعة على نطاق التداول العام على الرغم من زيغه عن قوانين الواقع والطبيعة؛ فإن ذلك يرجع من دون شك إلى أن «الكذب» و«الاختلاق» فيه موجهان لخدمة مقاصد أخلاقية سلوكية وغايات معرفية اجتماعية ترتبط بالعظة والاعتبار من خلال تأمل تجارب الآخرين وأحوالهم[١٥]. أما النصوص السردية التي جنحت إلى مفارقة الواقع والطبيعة مفارقة تامة بغرض التسلية والإمتاع دون أن يرتبط ذلك بأية قيمة معرفية أو غاية سلوكية، فقد عدت مجرد «خرافات» لا فائدة منها ولا طائل من ورائها؛ ولذلك قوبلت بالإقصاء والتهميش. وقد برز ذلك بشكل واضح في الموقف من بعض الأشكال السردية التي تقوم أدبيتها على مخالفة شديدة لقواعد العقل ومعايير الحقيقة الدينية والتاريخية مثل الخرافة والمقامة والخبر والقصص الديني.

٢- الحكاية المثلية وتبرير الغرابة.

ليس السرد المثلي مجرد تقليد ثقافي عربي، ولكنه تراث إنساني وجنس إبداعي كوني، كما يؤكد ذلك ابن عربشاه في مقدمة كتابه «فاكهة الخلفاء». يقول: «وفي غير لسان العرب ممن يتعاطى فن الأدب جماعة رضعوا أفاويقه، وسلكوا من هذا النمط طريقه، لكن تقادم عصرهم، واشتهر أمرهم، وتكرر ذكرهم، وصارت مصنفاتهم مطروقة، وعتاق نجائبها في ميدان التأمل عتيقة، ففلذت من دهري فلذة، وعملت بموجب لكل جديد لذة، وسيرت فارس الأفكار، في ميدان هذا المضمار، وقصدت من الفائدة ما قصدوه، ومن العائدة في الدارين ما رصدوه»[١٦]. وقد وصف ابن عربشاه التراث المثلي بأن «أمره مستفيض مشهور معروف بين الأنام غير منكور، والحصر في هذا المعنى يتعسر، والاستقصاء يتعذر»[١٧].

ونعثر في كتاب الفهرست لابن النديم على إشارات مهمة فيما يخص الكيفية التي تلقى بها العرب القدامى الحكايات الموضوعة على لسان الحيوان التي تحدرت إليهم من التراث الثقافي للأمم الأخرى خاصة الهند والفرس. فقد ذكر ابن النديم أن المترجمين العرب نقلوا هذا المأثور السردي، «وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه»[١٨].

يستدعي هذا القول إلى الذهن كتاب «كليلة ودمنة» الذي نقله ابن المقفع إلى العربية ولقي احتفاء منقطع النظير على مستوى التلقي والتداول. يشهد على ذلك أن عديدًا من الشعراء - كما أكد ذلك ابن النديم - انبروا إلى نظم معانيه شعرًا مثل: أبان بن عبدالحميد اللاحقي، وابن الهبارية، وعبدالمؤمن الصاغاني، كما عارضه سهل بن هارون بكتاب على مثاله هو «ثعلة وعفرة»، وصنف أبو عبدالله محمد اليمني كتابًا في مضاهاة أمثال «كليلة ودمنة» بأشعار العرب. وهو ما يبرز المكانة الرفيعة التي تبوأتها الحكاية المثلية في الثقافة العربية. ويرجع النجاح الباهر للحكايات التي تضمنها هذا كتاب «كليلة ودمنة» إلى أسباب عديدة أبرزها الشكل المثلي[١٩]. وقد تردد هذا المعنى كثيرًا في مواضع عديدة من الكتاب: «ينبغي لمن قرأ هذا

الكتاب أن يعرف الوجوه التي وضعت له؛ وإلى أي غاية جرى مؤلفه فيه عندما نسبه إلى البهائم وأضافه إلى غير مفصح؛ وغير ذلك من الأوضاع التي جعلها أمثالاً»[٢٠].

- «هذا كتاب كليلة ودمنة، وهو مما وضعته علماء الهند من الأمثال»[٢١].

- «يَنبَغي للنَّاظِر في كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لِتزاويقه، بَل يشرف علي ما يتضَمن من الأمثالِ حتي يأتِيَ عليه إلي آخِره، ويقف عند كل مثَل وكَلمَة، ويعمِل فيها رويته»[٢٢].

تتكون الحكاية المثلية «من عنصرين اثنين؛ العنصر الأول: عبارة عن سرد، عن حكاية تدور أحداثها بين أصناف مختلفة من الحيوانات. العنصر الثاني : هو الحكمة التي لولاها لما رويت الحكاية»[٢٣]. فقد ذكر مؤلف الكتاب أنه «جعل كلامه على ألسن البهائم والسباع والطير ليكون ظاهره لهوًا للخواص والعوام، وباطنه رياضةً لعقول الخاصة ... ثم جعله باطنًا وظاهرًا كرسم سائر الكتب التي برسم الحكمة؛ فصار الحيوان لهوًا، وما ينطق به حكمةً وأدبًا ... فأصغت الحكماء إلى حكمه وتركوا البهائم واللهو، وعلموا أنها السبب في الذي وضع لهم»[٢٤].

لقد نجم عن إدراج كتاب «كليلة ودمنة» في دائرة «المثل» أن نظر إليه بعض الكتاب والفلاسفة ونقاد الأدب بوصفه مصدرًا موثوقًا للمعرفة والتثقيف. من هؤلاء: الجاحظ الذي استعان بأمثال «كليلة ودمنة» من أجل فهم سلوك وطبائع الحيوان. يقول في معرض حديثه عن الفرق بين طباع الفيل والكلب: «ومما قرأه الناس من الأمثال في شأن الفيل التي وجدوها في كتاب كليلة ودمنة، فمن ذلك قولهم : أفلا ترى أن الكلب يبصبص بذنبه مرارًا حتى تلقى إليه الكسرة، وأن الفيل المغتلم ليعرف قوته وفضله فإذا قدم إليه لفه مكرهًالم يأكل حتى يمسح ويتملق»[٢٥].

من الواضح أن الجاحظ ينظر إلى كتاب «كليلة ودمنة» بوصفه متنًا معرفيًا يفيد الباحثين في سلوك وطبائع الحيوان. مما يؤكد أن المفكر المعتزلي يعتني بالقيمة العلمية للكتاب ولا يكاد يلتفت إلى الجانب الأدبي والجمالي فيه. والنظرة نفسها نجدها عند ابن قتيبة الذي تعامل مع كتاب «كليلة ودمنة» باعتباره مصنفًا يشتمل على تجارب الأمم ومعارفها. ولذلك استدعى بعض نصوصه في سياق الدفاع عن الآراء الفكرية والعقدية التي بسطها في كتابه «تأويل مختلف الحديث». وهو الكتاب الذي أفرده المؤلف السني لمناظرة خصوم المحدثين في قضايا العقيدة والكلام. يقول في معرض الاحتجاج لرأي أهل السنة فيما يخص قضية القضاء والقدر: «وهذه أمم العجم كلها تقول بالإثبات. والهند تقول في كتاب كليلة ودمنة وهو من جيد كتبهم القديمة: اليقين بالقدر لا يمنع الحازم توقي المهالك وليس على أحد النظر في القدر المغيب ولكن عليه العمل بالحزم»[٢٦].

يحتج ابن قتيبة في هذا الشاهد لموقف أهل السنة من مسألة القضاء والقدر بنص من «كليلة ودمنة» يؤيد مذهبهم مما يفيد أن الفقيه السني لا يعتبر الكتاب مجرد تخييل أدبي، ولكنه ينظر إليه بوصفه مصدرًا للمعرفة الموثوقة التي يمكن استدعاؤها في معرض الاحتجاج لفكرة أو الاستدلال على رأي.

أما ابن رشد فقد تناول كتاب «كليلة ودمنة» في سياق تفريقه بين أنماط الخطاب؛ حيث أكد أن «المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر وهي التي تسمى أمثالاً وقصصًا مثل ما في كتاب «كليلة ودمنة»، لكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود ...، وأما الذين يعملون الأمثال والقصص فإن عملهم غير عمل الشعراء، وإن كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون، وذلك أن كليهما -وإن كانا يشتركان في الوزن -

فأحدهما يتم له العمل الذي يقصده بالخرافة، وإن لم تكن موزونة، وهو التعقل الذي يستفاد من الأحاديث المخترعة، والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن»[٢٧].

يربط ابن رشد فاعلية الخيال التي تتيح إنشاء عوالم مفارقة لقوانين الواقع مفارقة تامة كما هو الأمر بالنسبة إلى «كليلة ودمنة»، بإطار معرفي وسلوكي يجعل فائدة السرد العجيب منحصرة فيما ينطوي عليه من عظة أو درس أخلاقي نافع. وبذلك يكون ابن رشد قد نظر إلى كتاب «كليلة ودمنة» بوصفه نصًا مَثَلِيًّا يبتغي توصيل الرأي والحكمة ولا يفيد التخييل؛ فقد ذكر ابن رشد أن عامة الناس «لا يقع لهم التصديق إلا من قبل التخيل؛ أعني أنهم لا يصدقون بالشيء إلا من جهة ما يتخيلونه»[٢٨]. ولذلك ألح ابن رشد، في معرض نقده لعلم الكلام، على عدم التصريح بحقيقة تأويل القرآن للعامة وكفر من يقوم بذلك[٢٩]. فقد كان ابن رشد يرى أن الطريقة الملائمة لتعليم الجمهور هي الأمثلة والتخييل وليس الاستدلال والبرهان. يقول: «وأما الأشياء التي لخفائها لا تعرف إلا بالبرهان، فقد تلطف الله فيها لعباده الذين لا سبيل لهم إلا البرهان إما من قبل فطرهم، وإما من قبل عاداتهم، وإما من قبل عدمهم أسباب التعلم بأن ضرب لهم أمثالها وأشباهها، ودعاهم إلى التصديق بتلك الأمثال إذا كانت تلك الأمثال يمكن أن يقع التصديق لها بالأدلة المشتركة للجميع، أعني الجدلية والخطابة. وهذا هو السبب في أن نقسم الشرع إلى ظاهر وباطن. فإن الظاهر هو تلك الأمثال المضروبة لتلك المعاني، والباطن هو تلك المعاني التي لا تتجلى إلا لأهل البرهان»[٣٠].

يعد التمثيل بالنسبة إلى ابن رشد الطريقة المثلى التي اختارها الشرع لتوصيل مضامين الوحي إلى الجمهور؛ فهو قد «ضرب للجمهور في هذه المعاني المثالات التي لم يمكن تصورهم إياها (المعاني المصرح بها) دونها»[٣١]. ولأجل ذلك اشترط ابن رشد في المعنى الذي تستدعي الضرورة التصريح به للجمهور، أن يكون له «مثال في الشاهد»[٣٢]. فإذا لم يكن له مثال في المشاهدة «استعمل في تمثيل ذلك الأشياء المشاهدة»[٣٣]. وبذلك يتسنى للجمهور معرفة معطيات الوحي من خلال مثالاتها؛ أي أن تلك المعاني «مثلت لهم بأمور متخيلة محسوسة»[٣٤]؛ لأن «التمثيل بالمحسوسات أشد تفهيمًا للجمهور»[٣٥].

يميز ابن رشد بين نوعين من المثال: «أحدهما أن يتمثل المتكلم بأمور قد كانت ووجدت (=التاريخ) مثل قول القائل: إنه ينبغي للملك ألا يغتر فيميز النصحاء من حرسه من غير النصحاء، وإلا خيف أن يثبوا عليه فيقتلوه، كما عرض للمتوكل كل من بني العباس. النوع الثاني: أن يكون الخطيب يصنع المثال صنعة ويخترعه اختراعًا، وهذا ربما كان مقذمة، وربما كان حديثًا طويلاً. والحديث الطويل ربما كان معلوم الكذب عند المتكلم والسامع كالحال في الحكايات الموضوعة في كتاب "كليلة ودمنة"»[٣٦].

ويعد المثل المخترع أكثر فاعلية في تبليغ الحكمة وتفهيمها للجمهور من المثال الموجود؛ حيث إن «منفعة الكلام المخترع أنه أسهل من المثال الموجود؛ لأن وجود أمور قد كانت شبيهة بالأمر الذي فيه القول يعسر في كثير من المواضع، وأما الكلام المخترع فيسهل»[٣٧]. ولذلك يوظف السرد المثلي المخترع من أجل خدمة المقصدية التعليمية والتثقيفية؛ حيث «تتميز الحكاية المثل بكونها نصًا تعليميًا قبل أي شيء آخر»[٣٨]. وقد تجسد البعد التعليمي بشكل واضح في قصة «حي بن يقظان» لـ ابن طفيل؛ حيث أدرك حي أن المحاكاة التمثيلية تعد إطارًا ملائمًا لتوصيل الحقائق الدينية للجمهور؛ إذ تنجح في تحقيق ما عجزت عنه الطريقة البرهانية؛ لأن «حظ أكثر الجمهور من الانتفاع بالشريعة، إنما هو في حياتهم الدنيا ليستقيم معاشه، ولا يتعدى

عليه سواه فيما اختص هو به. وعلم هو وصاحبه أسال أن هذه الطائفة المريدة القاصرة لا نجاة لها إلا بهذا الطريق؛ وأنها إن رفعت عنه إلى يفاع الاستبصار اختل ما هي عليه. وانتكست وساءت عاقبتها»(٣٩).

وهذه الطريقة في الدلالة على معطيات الوحي تختلف عن طريق العلماء الذين توافرت لهم القدرة على تعرف المعاني الحقيقية للأقاويل الشرعية؛ لأن الشرع «نبه العلماء على تلك المعاني أنفسها التي ضرب مثالاتها للجمهور»(٤٠).

إن تصور ابن رشد لطبيعة النص المثلي ووظيفته يُذكِّر بموقف ابن سينا من كتاب «كليلة ودمنة». يقول: «ليس الفرق بين كتابين موزونين؛ أحدهما فيه شعر، والآخر فيه مثل ما في كليلة ودمنة (وليس بشعر بسبب الوزن فقط) حتى لو لم يكن يشاكل كليلة ودمنة وزنًا صار ناقصًا لا يفعل فعله، بل هو يفعل فعله من إفادة الآراء التي هي نتائج وتجارب أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود وإن لم يوزن؛ وذلك لأن الشعر إنما المراد فيه التخييل لا إفادة الآراء، فإن فات الوزن نقص التخييل. وأما الآخر فالغرض فيه إفادة نتيجة التجربة»(٤١).

يربط هذا القول التخييل الشعري بالاستخدام الخاص للغة على نحو يضمن التأثير في المتلقي تأثيرًا جماليًا. ولذلك لا يطلب من الشاعر إيقاع التصديق؛ لأن مدار الشعر على «التخييل لا إفادة الآراء». أما التخييل في السرد المثلي الذي مثل له ابن سينا بكتاب «كليلة ودمنة»، فينصرف بالأساس إلى إنشاء عالم متخيل يفارق الواقع مفارقة تامة من أجل تحقيق غاية أساس تتمثل في استخلاص العبرة والدرس الأخلاقي؛ أي إفادة نتائج التجربة؛ ولذلك اقترنت الأمثال عند أرسطو بالوظيفة الحجاجية الإقناعية. يقول: «فإن لم توجد لدينا ضمائر فيجب أن نستعمل الأمثلة براهين؛ لأن الإقناع يتم بها»(٤٢).

وقد نبه ابن عربشاه على القوة التأثيرية التي تشتمل عليها الحكاية المثلية بقوله: «ربما أدى بهم فكرهم وانتهى بهم في أنفسهم أمرهم أن مثل هذه الحيوانات، مع كونها عجماوات، إذا اتصفت بهذه الصفة، وهي غير مكلفة، وصدر منها مثل هذه الأمور الغريبة، والقضايا الحسنة العجيبة، فنحن أولى بذلك، فيسلكون تلك المسالك»(٤٣).

لقد ارتبط «المثل» في الثقافة العربية بالحكمة والاعتبار؛ حيث عدت الأمثال «حكمة العرب في الجاهلية والإسلام»(٤٤). يقول ابن وهب: «جعلت القدماء أكثر آدابها وما دونته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم، ونطقت ببعضه على ألسن الطير والوحش. وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدمات مضمومة إلى نتائجها، وتعريف القول في ذلك حتى يتبين لسامعيه ما آلت إليه أحوال أهلها عند لزومهم الآداب أو تصنيعهم إياها»(٤٥).

أظهر ابن عربشاه أن عددًا من العلماء والحكماء لجأوا إلى السرد المثلي من أجل مساعدتهم على توصيل الحكمة إلى جمهور لا يتحرك للمضامين المعرفية والسلوكية إذا وجهت إليه بطريقة مباشرة، ولكنه يتأثر بالمضمون الأخلاقي إذا صيغ بطريقة تخييلية وقدم إليه في صورة سرد تمثيلي يستفز المشاعر ويستثير الخيال والوجدان. فقد «كثرت أقوال الحكماء وتكررت مقالات العلماء، فلم تصغ الأسماع إليها ولا عولت الأفكار عليها، فقصد طائفة من الأذكياء وجماعة من حكماء العلماء، ممن يعلم طرق المسالك إبرازَ شيء من ذلك على ألسنة الوحوش، وأصناف الأطيار وحيتان البحار، وسائر الهوام، فيسندون إليها الكلام لتميل لسماعه الأسماع، وترغب في مطالعته الطباع؛ لأن الوحوش والبهائم والهوام والسوائم غير معتادة لشيء من الحكمة، ولا يسند إليها أدب ولا فطنة ...، فإذا أسند إليها مكارم الأخلاق، وأخبر بأنها تعاملت

فيما بينها بموجب العقل والوفاق، وسلكت، وهي مجبولة على الخيانة، سبل الوفاء، ولازمت، وهي مطبوعة على الكدورة، طرق الصفاء، أصغت الآذان إلى استماع أخبارها، ومالت الطباع إلى استكشاف آثارها، وتلقتها القلوب بالقبول، والصدور بالانشراح، والبصائر بالاستبصار، والأرواح بالارتياح، لكونها أخبارًا منسوجة على منوال عجيب، وآثارًا أسديت لحمتها في صنع بديع غريب»[٤٦].

إن الحكمة إذا نطق بها من لا يعقل كان تأثيرها في النفس أقوى وأبلغ. فقد بين ابن عربشاه غرضه من استثمار السرد المثلي «المسند إلى ما لا يعقل ولا يفهم»، بأن القراء «إذا تأملوا في لطائف الحكم والفرائد التي أودعت في هذا الكلم، ثم تفكروا في نكت العبر وصفات العدل والسير والأخلاق الحسنة، والقضايا المستحسنة المسندة إلى ما لا يعقل ولا يفهم، وهم من أهل القول الذي يشرف به الإنسان ويكرم، يزدادون ويسلكون بها الطرق المنيرة»[٤٧].

ويعني ذلك أن دلالة المثل تتميز بأنها تتعدى السرد التفسيري إلى الدرس الأخلاقي الذي يراد من القارئ استخلاصه في نهاية الحكاية. يؤكد ذلك الخلاصة التي توصل إليها تودوروف من المقارنة بين المثل والرمز؛ حيث أكد أن المثل متعدّ والرمز لازم، إذ تتميز الدلالة في المثل بأنها مباشرة وإجبارية. مما يجعل الصورة الحاضرة في العمل متعدية. في حين تكون الدلالة في الرمز لازمة، لأن الصورة الحاضرة لا تشير إلى أن لها معنى آخر[٤٨].

لما كان حازم القرطاجني أحد أبرز نقاد الشعر المتأثرين بأفكار الفلاسفة المسلمين[٤٩]. فقد تابعهم في إدراج كتاب «كليلة ودمنة» ضمن جنس المثل. جاء ذلك في معرض حديثه عن خصائص الشعر اليوناني وأغراضه. يقول: «مدار جل أشعارهم [اليونانيين] على خرافات كانوا يضعونها، يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود. ويجعلون أحاديثها أمثالاً وأمثلة لما وقع في الوجود. وكانت لهم أيضًا أمثال في أشياء موجودة نحوًا من أمثال كليلة ودمنة ونحوًا مما ذكره النابغة في حديث الحية وصاحبها»[٥٠].

لقد نظر حازم إلى كتاب «كليلة ودمنة» بوصفه «أمثالاً» متابعًا في ذلك ابن سينا، لكنه يقدم بعد ذلك تصورًا يختلف عن تصور الشيخ الرئيس لمسألة «الأمثال» في «كليلة ودمنة»؛ فهي بالنسبة إليه مرتبطة بالواقع وليست منفصلة عنه تمامًا ما دامت أمثلة لـ «أشياء موجودة» متحققة في الواقع. وبذلك تكون هذه الأمثال غير مفارقة للواقع مفارقة تامة، ولكنها أمثلة لما وقع في الوجود شأنها في ذلك شأن قصة الحية وصاحبها التي حكاها النابغة[٥١].

٣- السرد الخرافي ومعيار مطابقة الواقع.

تكشف الثقافة العربية عن نظرة قدحية تنتقص من قيمة فنون السرد وتحشرها في زمرة الأفعال المذمومة لكونها تمثل حيزًا ملائمًا للتزيد والسخف، ومجانبة المنطق وقواعد العقل. غير أن هذه النظرة التي غلبت على الخطاب النقدي القديم لم تمنع ازدهار هذا النمط القولي الذي لقي اهتمامًا منقطع النظير على مستوى التداول، كما تدل على ذلك إشارة المسعودي الذي وصف كتاب «ألف ليلة وليلة» بأنه «أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وإن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب هزار أفسان. وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة»[٥٢]. لم يكن السرد الخرافي هامشيًا إلا من منظور الثقافة الرسمية التي نظرت إلى القص بشكل عام، كما أثبتت إحدى الباحثات في بلاغة السرد التراثي، بوصفه «خرافة تضاد العقل والحكمة، وإلى القصاص بوصفهم النقيض المقابل النقيض

للحكماء والمفكرين. وخلاصة الأمر أن القص لا يقدم معرفة ولا يكسب متلقيه منفعة أو فائدة ما؛ لأنه منطو على الخواء المعرفي»(٥٣).

لقد حاز السرد العجيب مكانة رفيعة على صعيد الإنتاج والتلقي. فقد أشار ابن النديم في كتابه «الفهرست» إلى الرواج الكبير الذي حظي به التأليف الخرافي. يقول: «كانت الأسمار والخرافات. مرغوبًا فيها مشتهاة في أيام خلفاء بني العباس، ولاسيما في أيام المقتدر. فصنف الوراقون، وكذبوا. فكان ممن يفتعل ذلك رجل يعرف بـ ابن دلان واسمه أحمد بن محمد بن دلان، وآخر يعرف بابن العطار وجماعة. وقد ذكرنا فيما تقدم من كان يعمل الخرافات والأسمار على ألسنة الحيوان وغيره، وهم: سهل بن هارون، وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر»(٥٤).

يكشف هذا النص عن الظروف التي أحاطت بتشكل التأليف الخرافي، في سياق الثقافة العربية ومختلف ردود الفعل التي رافقت إنتاجه وتلقيه؛ حيث أشار إلى بعض الخرافات التي كانت شائعة في محيط المجتمع العربي تتعلق بـ «أسماء عشاق الإنس للجن، وعشاق الجن للإنس»(٥٥).

تبرز هذه الإشارات مدى الاهتمام الذي حازه السرد الخرافي في الثقافة العربية. وهو ما استدعى وضع تصانيف عديدة تخص هذا النمط القولي من أجل الاستجابة لرغبة المتلقين في سماع الحكايات العجيبة والوقائع الغريبة. فقد ذكر ابن النديم أن الجهشياري ابتدأ «بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بنفسه لا يعلق بغيره، وأحضر المسامرين، فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما حلا بنفسه. وكان فاضلاً فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سمر تام، يحتوي على خمسين ورقة وأقل وأكثر. ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تتميمه ألف سمر»(٥٦).

من أبرز أصناف السرد الخرافي «تكاذيب الأعراب»(٥٧) التي روى بعضها الجاحظ في كتابه «الحيوان» كما أفرد لها المبرد بابًا خاصًا من كتابه «الكامل» سماه: «من تكاذيب الأعراب». وهي نصوص سردية مخالفة لقوانين العقل وسنن الطبيعة، وتقترب في بعض نماذجها من الأسطورة والخرافة كما يظهر من هذه التكذبة: «حدثني أبو عمر الجرمي قال: سألت مقاتل الفرسان أبا عبيدة عن قول الراجز:

أَهَدَّمُوا بَيْتَكَ لا أَبا لَكَا
وَأنا أَمْشِي الدَّأَلَى حَوالَكا

فقلت: لمن هذا الشعر، قال: تقول العرب: هذا يقوله الضَّبُّ للحِسْل أيام كانت الأشياء تتكلم»(٥٨).

يبدو أن الأصل في تسمية هذا النمط القولي «تكاذيب» مرتد إلى طبيعة الميثاق التواصلي الذي يبرمه السارد مع متلقيه؛ فهي ليست «كذبًا» يصدر عن طرف واحد ولكنه ميثاق تشاركي ينخرط بموجبه الطرفان في التكذبة، ويتناوبان على تلقيها كما يظهر من هذا النص: «حدثني سُليمان بن عبدالله عن أبي العَمَيْثَل مولى العباس بن محمد قال: تكاذب أعرابيان فقال أحدهما: خرجت مرّة على فرس لي فإذا أنا بظُلْمَة شديدة فَيَمَّمْتُها حتى وصلتُ إليها فإذا قطعةٌ من اللّيل لم تَنْتَبه فما زلت أحمل عليها بفرسي حتى أَنْبَهْتُها فانجابت، فقال الآخر: لقد رميت ظبيًا مرة بسهم فعدل الظَّبْيُ يَمْنة فعدل السهم خلفه فتياسر الظبي فتياسر السهم ثم علا الظبيُ فعلاَ السهم خلفه ثم انحدر فانحدر حتى أخذه»(٥٩).

ونصادف في كتاب «عيون الأخبار» لـ ابن قتيبة نماذج من هذه التكاذيب التي كانت شائعة في محيط المجتمعات العربية: «قال أبو حية النميري- وكان كذابا- : عنّ لي ظبي فرميته فراغ سهمي فعارضه والله السهم. فراغ فراوغه السهم حتى قتله ببعض الخبارات. وقال أيضا: رميت ظبية، فلما نفذ السهم ذكرت بالظبية حبيبة لي فشددت وراء السهم حتى قبضت قذذه»(٦٠).

لعل أهم ما يلفت الناظر في هذه «التكاذيب» أنها لا تخالف قوانين الواقع والطبيعة مخالفة تامة؛ فالأحداث لا تجري في أماكن متخيلة مفارقة للواقع (عوالم الجن والمدن السحرية)، ولكنها تجري في عوالم مرجعية معروفة للمتلقي. إنها أحداث واقعية اتسمت بالمبالغة والتزيّد، وهو ما جعلها تندرج في دائرة النمط العجيب. فقد ذكر لويس فاكس أن القص العجائبي «يقدم لنا بشرًا مثلنا، فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه، إذا بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلَق عن التفسير»[٦١]. وكان المبرد قد أشار، في محاولة لتفسير ظهور هذا النمط القولي، إلى أن العرب أنشأت هذه «التكاذيب» من باب المعارضة للتراث القصصي الذي تحدر إليها من العجم: «حدثني التوّزي قال: سألت أبا عبيدة عن مثل هذه الأخبار من أخبار العرب فقال: إن العجم تكذب أيضًا فتقول: كان رجل نصفُه من نحاس ونصفُه من رصاص فتعارضُها العرب بهذا وما أشبهه»[٦٢].

ويلحق بهذه الأصناف السردية الحكايات الموضوعة على لسان الحيوان التي يمكن اعتبارها أصلاً بدائيًا للسرد المثلي في صورته المتطورة كما جسدها كتاب «كليلة ودمنة» الذي يمثل النص التأسيسي لهذا الجنس في الثقافة العربية. ويمكن التمثيل لذلك بهذه الحكاية المثلية التي أوردها ابن عربشاه: «من أشهر أمثالهم، قالوا: إن الأرنب التقطت تمرة فاختلسها الثعلب فأكلها، فانطلقا إلى الضب، فقالت الأرنب: يا أبا الحصين، قال: سميعًا دعوت، قالت: أتيناك لنختصم إليك، قال: عادلاً حكيمًا، قالت: أخرج إلينا، قال: في بيته يؤتى الحكم، قالت: إني وجدت تمرة، قال: حلوة فكليها، قالت: فاختلسها مني الثعلب، قال: لنفسه بغى الخير، قالت: فلطمته، قال: بحقك أخذت، قالت: فلطمني، قال: حر انتصر لنفسه، قالت: فاقض بيننا، قال: قد قضيت. فذهبت هذه الأقوال كلها أمثالاً»[٦٣].

من الواضح أن هذا النمط من السرد يخالف الواقع مخالفة تامة، إنه سرد مخترع معلوم الكذب عند المتكلم والسامع على حد سواء، لكن هذه «الغرائبية محدودة بالهامش الضيق نسبيًا الذي تقيم فيه تصرفات الحيوان وعلاقاته؛ إذ إن الغالب على هذه الشخصيات في سلوكها وتفكيرها الطابع الإنساني بشكل بارز. حتى لتبدو وكأنها ممثلة لأصناف من البشر»[٦٤].

مما يؤكد أن الغاية من إنشاء هذه الأوضاع السردية تتمثل في تحقيق الإمتاع الجمالي المرتهن إلى مبدأ مفارقة الواقع وسنن الطبيعة. وقد أثبت الميداني في كتابه «مجمع الأمثال» عديدًا من قصص الحيوان التي حرص على تأكيد طابعها التخيّلي الخرافي من خلال ما يورد بصددها من تعليقات؛ فقد عقب على قصة المثل «لا أحب تخديش وجه الصاحب»، بالقول: «هذا مما زعمت العرب على ألسن البهائم»[٦٥]. وقد يلفت المؤلف انتباه متلقيه إلى الطبيعة الخرافية للحكاية عن طريق الإحالة إلى ما يسميه «الزمن الأول»[٦٦] كما فعل في قصة المثل «بقي أشده» التي تدور بين الهر والجرذان.

إذا كانت الأسطورة والخرافة والتكاذيب قد مثلت محضنًا رئيسًا للسرد العجيب في البدايات الأولى لتشكله، فإن تجلياته اخترقت أشكالاً خطابية متعددة ومتغايرة من حيث الأشكال والأنواع؛ فهو ثاو في كتب التفسير[٦٧] والسيرة[٦٨] والتاريخ[٦٩] والمناقب[٧٠] والمنامات[٧١] والرحلات[٧٢]؛ حيث يصادف الناظر في هذه الأشكال الخطابية المتنوعة مادة وفيرة تتعلق بالسرد العجيب. وهو ما يستدعي إلى الذهن موقف كمال أبي ديب الذي قرر في مقدمة نشرته لكتاب «العظمة» المنسوب للإمام الغزالي أنه «يحق للإبداعية العربية أن تنسب لنفسها في سياق التاريخ الأدبي الذي كانت تعيه، ابتكار فن أدبي جديد هو فن العجائبي والخوارق ... ويجلو ذلك عبثية الادعاءات الصريحة أو المتضمنة التي

يقوم عليها عمل الباحثين مثل تزيفيتان تودوروف الذين ينسبون إلى الغرب حصرًا ابتكار ما أسموه الآن (الفانتستيك)، وعبثية من يتعقبهم من الباحثين العرب الذين يفتنهم كل غربي»[٧٣].

إذا كان تشكل السرد الخرافي قد ارتبط إنتاجًا وتلقيًا بأوساط العامة[٧٤] الذين وجدوا فيه ضربًا من الأسمار اللطيفة، فإن ولوجه إلى الثقافة العربية تم من بوابة شرعية كان قد فتحها الرسول ﷺ نفسه. فقد ورد «حديث خرافة»، في مصادر عديدة، مرفوعًا إلى الرسول ﷺ، منها كتاب «المعارف» لابن قتيبة: «قال النبي لعائشة: إن أصدق الأحاديث حديث خرافة. وكان رجلاً من بني عذرة سبته الجن فكان يكون معهم، فإذا استرقوا السمع أخبروه فيخبر أهل الأرض فيجدونه كما قال»[٧٥].

لقد أضفى «حديث خرافة» الذي رواه الرسول ﷺ شرعية دينية على هذا النمط من السرد؛ حيث أصبح من الأخبار الشائعة في محيط الثقافة العربية. ويمكن إجمال الباعث الذي حفز الرسول ﷺ على رواية هذه الحكاية العجيبة في كونها توافق ما جاء به الدين؛ فقد روي أن فريقًا من الجن أسلم على يد النبي ﷺ عندما كان عائدًا من الطائف إلى مكة بعدما يئس من ثقيف[٧٦]. وقد وثقت هذا الحدث سورة كاملة من سور القرآن هي «سورة الجن».

لا جرم أن الرسول ﷺ حدد من خلال هذا الإجراء منهج الإسلام في ضبط فاعلية السرد وتوجيهه نحو وجهة محددة تتوخى تحقيق أغراض دينية وشرعية تمثلت في دعم مقررات الدين وأصول العقيدة. فقد تحددت وظيفة العجيب في القرآن بأنه «دعامة للأنطولوجيا القرآنية»[٧٧]؛ ولذلك شاعت في الثقافة العربية أخبار الجن التي تسخر لخدمة وظيفة دينية تتمثل في الإقناع بصحة الدين الإسلامي والدعوة إلى اعتناقه عن طريق تصوير الاتصال بين الإنس والجن بغية تأكيد وجود هذه المخلوقات كما نص على ذلك القرآن العظيم؛ حيث مثل «اعتقاد العربي بإمكانية الاتصال بين البشر والجن الأساس الثقافي لظاهرة الوحي الديني. ولو تصورنا خلو الثقافة العربية قبل الإسلام من هذه التصورات لكان استيعاب ظاهرة الوحي أمرًا مستحيلاً من الوجهة الثقافية. فكيف يمكن للعربي أن يتقبل فكرة نزول ملك من السماء على بشر مثله ما لم يكن لهذا التصور جذور في تكوينه العقلي والفكري»[٧٨]. ولذلك زخر تراثنا النثري بالأخبار التي تصور الجن وقد اعتنقوا الإسلام وحفظوا القرآن ونفذوا إلى أسراره كما يكشف عن ذلك هذا الخبر: «بلغني عن شيخ من بني نمير أنه قال: أضللت أباعر لي بالشريف فخرجت في بغائها، فدأبت أيامًا فأمسيت عشية بواد موحش. وقد كددت راحلتي، فاختليت لها من الشجر، وأصبت لها من الماء، ثم قيدتها واضطجعت مغمومًا. فلما جرى وسن النوم في عيني إذ همس قدم قريبًا مني، فانتبهت فزعًا. وإذا شيخ يتنحنحُ وهو يقول لا ريعة عليك. ثم سلم وجلس. ثم جاء آخر حتى تألفوا أربعة. فقالوا: ما بك أيها المسلم؟ فقلت: أضللت أباعر لي وأنا في طلبها منذ أيام. فقال لي الأول منهم: كن لك ما كن، وقد ودعن فبن، وصرن حيث صرن. فلا تعنين. فاجترأت على المسألة فقلت: أمن الخافية [الجن] أنتم نشدتكم بإلهكم؟ قالوا: نعم وإلهنا وإلهكم واحد. فقلت: علموني مما علمكم الله شيئًا أنتفع به. قالوا: إذا أردت حفظ مالك فاقرأ عليه ﴿إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ﴾ (سورة الأعراف٧/ ٥٤) إلى آخر ثلاث الآيات، وآية الكرسي. وإذا أمسيت في خلاء وحدك فاقرأ المعوذتين، وإن أحببت ألا يعبث بأهلك وولدك عابث منا، فعليك بالديك الأبيض، واجعل في حجور صبيانك بريما، يعني خيطًا من صوف أبيض وأسود، واحتشوا بالإذخر ينشر في الصوف»[٧٩].

من الواضح أن الثقافة الإسلامية أعادت صياغة جزء كبير من مأثورات ما قبل الإسلام وفق رؤية دينية عملت على توجيه كثير من أشكال الخطاب المختلفة التي كان يجري تداولها في محيط المجتمع العربي قبل الإسلام، إلى خدمة مقاصد الدعوة الجديدة. فقد كان القرآن يستمد عناصره القصصية من بيئة الثقافة العربية؛ إذ كانت «مصادر القصص القرآني في الغالب هي العقلية العربية، فالقرآن لم يبعد عنها إلا في القليل النادر»(٨٠). وقد تعرضت الحكايات الخرافية المأثورة عن مجتمعات ما قبل الإسلام لجملة من التعديلات في العصور اللاحقة مست كثيراً من خصائصها التكوينية حتى يتسنى إدراجها في نسيج الثقافة العربية الإسلامية التي تنطلق من تصور خاص لمفهوم السرد ووظيفته. ذلك أن «تشكيل موضوع سردي، مهما كان عادي أو غير شاذ، إنما هو فعل اجتماعي بامتياز، وأنه بهذه الخصيصة يملك في داخله سلطة التاريخ والمجتمع أو يستند إليها، ثمة أولا سلطة المؤلف وهو شخص ما يدوّن عمليات المجتمع بطريقة مقبولة وممأسسة، مراقبًا الأعراف ومتبعًا الأنساق، وما إلى ذلك. وثمة ثانيًا سلطة السارد الذي يرسي إنشاؤه السردية في ظروف قابلة للتمييز وهي بالتالي ظروف إحالية وجوديًا. وأخير ثمة ما يمكن أن يسمى سلطة المجتمع»(٨١).

ولذلك يتعين فهم ما تضمنه الخطاب القرآني من إحالات مرجعية إلى الثقافة العربية بوصفه «عملية إدراج وظيفي لا يمكن لأي خطاب مهما كان نوعه تجاوزها. وهي عملية يحتمها فعل التواصل الخطابي ذاته، فإن توظيفها والتعديلات التي أجريت عليها لإدماجها في بنيته هي عملية معقدة كان يجريها الخطاب القرآني بشكل مستمر بحيث يمكن القول بلغة مبسطة إن الأمر كان (استثمارًا) للمتون الثقافية والكتابية لأغراضه الخاصة»(٨٢).

لقد رمى القول القرآني من استدعاء المرجعيات الثقافية التي أدمجها في نسيج تكوينه النصي إلى «تعديل بنيَة الوعي الديني العربي السابق على الإسلام»(٨٣). ومن أجل تحقيق هذه الغاية أعاد القرآن صياغة أجناس الخطاب المعروفة في فترة ما قبل الإسلام بما يتلاءم ومبادئ الدين الجديد. فقد تمثلت مزية القرآن الكبرى في «انطلاقه من أجناس الأدب الجاهلي ليصهرها، فيما بعد، في منظومة جديدة طريفة تتلاءم مع رؤية العالم المغايرة التي حملها الإسلام»(٨٤). وبذلك غدت كثير من أنماط الخطاب التي كانت سائدة في محيط الثقافة العربية قبل الإسلام وكأنها «أجناس إسلامية»(٨٥).

أضحى المتخيل خاضعًا لرقابة السلطة الدينية وخصوصًا ما تعلق منه بمجال العقيدة؛ حيث أصبح الحكم على الأجناس السردية الموروثة مرتهنًا إلى الرؤية الدينية، كما عبر عنها القرآن وجسدتها مواقف الرسول ﷺ الذي كشف عن موقف متشدد من القص مقارنة بالتهم الأخرى التي وجهها إليه المشركون مثل الكهانة والسحر وقول الشعر كما يؤكد ذلك موقفه من النضر بن الحارث الذي قتل وهو أسير؛ ثمة ثلاث درجات متتالية في موقف النبي ﷺ ممن شك في نبوته: العفو عمن سحره، وقتل من هجاه شعرًا، وقتل القاص وهو أسير. ولاشك في أن قتل النضر وهو أسير حرب، ويمت بنسب قرابة إلى الرسول بيد الإمام علي يكشف أن القاص كان يمارس ضغطًا كبيراً على الرسول ﷺ ويعمل على تقويض نبوته(٨٦). ويرجع هذا الموقف القاسي إلى أن النضر بن الحارث كان يمثل تهديدًا حقيقيًا لدعوة النبي ﷺ ورسالته. فقد أشار القرطبي إلى أن بعض المفسرين ذكر في معنى قول الله تعالى: **﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ﴾** (سورة لقمان٣١/٦) أنها نزلت في النضر بن الحارث؛ لأنه اشترى كتب الأعاجم: رستم، وإسفنديار، فكان يجلس بمكة، فإذا قالت

قريش إن محمدًا قال كذا ضحك منه، وحدثهم بأحاديث ملوك الفرس ويقول: «حديثي هذا أحسن من حديث محمد»(٨٧). ونقل عن ابن عباس أنه قيل للنضر بن الحارث: «ما يقول محمد؟ قال: أرى تحريك شفتيه وما يقول إلا أساطير الأولين مثل ما أحدثكم عن القرون الماضية، وكان النضر صاحب قصص وأسفار، فسمع أقاصيص في ديار العجم مثل قصة رستم واسفنديار فكان يحدثهم»(٨٨).

لقد تميز موقف الإسلام من السرد بأنه يشتغل وفق معيار القبول والرفض؛ حيث كل ما يخالف الرؤية الدينية لا يمكن روايته، وكل ما يمكن أن يسهم في تقوية الرسالة يصبح مهما لأنه يخدم الدين(٨٩)؛ فالأخبار التي تتوافق مع التصورات الدينية تعامل معاملة حديث خرافة؛ إذ ينظر إليها بوصفها حقائق جديرة بالتصديق لاندراجها في دائرة الإيمان. يقول ابن الوردي معلقًا على بعض الأخبار المفارقة لقوانين الواقع والطبيعة، «وهذه الأخبار مما يتولع به الناس ويتنافسون فيه، ولعمري إن ذلك مما يزيد المرء بصيرة في دينه وتعظيمًا لقدرة ربه، وتحيرًا في عجائب خلقه، فإن صحت فما خلقها على الصانع بعزيز، وإن يكن من اختراع أهل الكتاب وتنميق القصاص، فكلها تمثيل وتشبيه ليس بمنكر»(٩٠).

أما أخبار الخوارق التي تتعارض مع مقررات الدين، فقد نظر إليها باعتبارها خرافات وأكاذيب وجب إبطالها والترفع عن روايتها مثل «أوابد العرب» التي ذكر القلقشندي أنها كانت شائعة في فترة ما قبل الإسلام، وهي «أمور كانت العرب عليها في الجاهلية، بعضها يجري مجرى الديانات، وبعضها يجري مجرى الاصطلاحات والعادات، وبعضها يجري مجرى الخرافات، وجاء الإسلام بإبطالها»(٩١).

لقد أصبح السرد، في السياق الثقافي الجديد، يسخر لخدمة أغراض دينية وشرعية تتدعم به أصول العقيدة وتترسخ من خلاله الغايات الاجتماعية والمقاصد السلوكية ولذلك اشترط في القاص أن يكون صادقًا صحيح الرواية. فقد نقل عن أحمد بن حنبل قوله: «ما أحوج الناس إلى قاص صادق»(٩٢). يؤكد ذلك الفضاء الدلالي الذي يتحرك فيه القصص القرآني؛ حيث يوظف السرد بشكل عام لخدمة أهداف الدعوة؛ إذ به يتقوى موقف الرسول ﷺ وتتدعم رسالته الدينية؛ فمن وجوه الحكمة التي استدعت ورود القص في القرآن، كما رصدها وعددها الثعلبي، أنه إظهار لنبوته ﷺ ودلالة على رسالته، وأنه أسوة وقدوة بمكارم أخلاق الرسل والأنبياء المتقدمين والأولياء والصالحين، وأنه إنما قص عليه القصص تثبيتًا له وإعلامًا بشرفه وشرف أمته وعلو أقدارهم، وأنه إنما قص الله تعالى عليه القصص تأديبًا وتهذيبًا لأمته(٩٣). وقد فرضت هذه النظرة على من يمارس السرد العودة «إلى القصص المحمودة، وإلى ما اشتمل عليه القرآن، ويصح في الكتب الصحيحة»(٩٤).

من الواضح أن السرد القرآني ينهض بغايات عملية ووظيفية غرضها الأساس دعم الدعوة الجديدة وتقوية موقفها إزاء الخصوم. لذلك تميز القصص، في الاستعمال القرآني، بأنه يجمع بين الوظيفة الجمالية والغاية الحجاجية، فإذا كان السرد القرآني «ينظر قبل كل شيء إلى الغرض الوعظي الاعتباري، ويتجه إلى إرشاد الناس ودفع الوعي في النفوس بواسطة العبر والأمثال وأخبار الأمم السابقة، فإنه لا يهمل المتعة الفنية الرفيعة التي تعتمد الإيجاز البليغ والخيال البديع. هذه الصفات الأدبية العالية هي أحسن عون على الإقناع»(٩٥).

ومن هنا نظر إلى قصص القرآن بأنه «ليس مجرد حكاية أخبار بل هو بيان وبرهان ووسيلة إقناع»(٩٦). ولذلك عد مظهرًا من مظاهر بلاغة القرآن المعجزة(٩٧)؛ لأنه سرد للغيب وإخبار عنه. فقد ذكر الباقلاني أن القصص القرآني «لا يجوز حصول علمه إلا لمن كثر لقاؤه لأهل السير، ودرسه لها وعنايته بها، ومجالسته لأهلها، وكان ممن يتلو

الكتب ويستخرجها، مع العلم بأن النبي ﷺ لم يكن يتلو كتابًا ولا يخطه بيمينه، وأنه لم يكن ممن يعرف بدراسة الكتب، ومجالسة أهل السير، فدل ذلك على أن المخبر له عن هذه الأمور هو الله سبحانه علام الغيوب»[٩٨].

إذا كان خطاب القصص في القرآن ينفتح على السرد العجيب، فإنه يسخره لتقوية المضامين الدينية بالنظر لقدرته التأثيرية العالية في المتلقي. يقول محمد أركون إن «قصص الأنبياء الواردة في القرآن لا تقترح فقط مجرد نماذج أخلاقية ينبغي أن تقلد وتحتذى وإنما تقوي الرؤيا الأخروية وتتوجه إلى وعي مفتوح على العجيب المدهش ومتقبل له منغمس فيه»[٩٩]. ولذلك كانت المادة السردية العجيبة تحظى بقبول الأوساط الثقافية الإسلامية إذا قامت على أساس ثقافي أو عقدي لا يتعارض مع التصورات الدينية. أما الأساطير التي تخالف منظومة الأفكار التي يقوم عليها الدين، فقد نظر إليها بعين الريبة والتوجس فكان مآلها على الدوام الإقصاء والتهميش كما هو الأمر بالنسبة إلى كتاب «ألف ليلة وليلة» أو «هزار أفسان» كما يسميه التوحيدي الذي اعتبر من «ضروب الخرافات» التي تدخل في «الباطل» بسبب تعلقها بـ «المحال». يقول التوحيدي: «ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل وخلط بالمحال ووصل بما يعجب ويضحك ولا يؤول إلى تحقيق وتحصيل مثل هزار أفسان وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات»[١٠٠].

يحاكم التوحيدي النصوص السردية التي تضمنها كتاب «ألف ليلة وليلة» استنادًا إلى علاقتها بالواقع الخارجي صادرًا في ذلك عن معيار أخلاقي يرى أن العمل يكون صادقًا بمقدار اقترابه من الواقع. وإذا فارقه مفارقة تامة عد ضربًا من الأباطيل والخرافات. وهو سبب جعل التوحيدي يرى أن النمط السردي القائم على «التعجيب» لا يلائم سوى فئة خاصة من متلقي الأدب هم «الصبية والنساء»[١٠١].

ومن الآراء التي تندرج في إطار القراءات المتبرمة بالسرد الخرافي رأي ابن النديم عندما حكم على «هزار أفسان» الذي يضم أهم حكايات ألف ليلة، بأنه «كتاب غث بارد الحديث»[١٠٢]، وكذلك رأي المسعودي الذي وصف ألف ليلة بأنه «أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة»[١٠٣].

٤- المقامة ومعيار المرجع الواقعي.

اتخذ كتاب المقامات من الغرابة المبررة في السرد المثلي ذريعة لإنجاز نصوص سردية مفارقة لقوانين الواقع وسنن الطبيعة؛ حيث حرص عدد من المقاميين على افتتاح أعمالهم المفارقة للواقع بإشارات تربطها بالحكاية المثلية كما تجسدت في «كليلة ودمنة». مما يفيد أن كتاب «كليلة ودمنة» أصبح تقليدًا أدبيًا يرتقي إلى مستوى المعيار الذي تقاس عليه الأعمال السردية التي تنبني أدبيتها على مفارقة الواقع. لقد مكنهم هذا الإجراء من تلافي اعتراضات التقليد الثقافي السائد الذي يعتبر الأعمال التخييلية المفارقة للواقع ضربًا من الكذب والاختلاق[١٠٤]؛ إذ «لا تقبل الثقافة العربية الكلاسيكية سرد المحاكاة؛ حيث يختفي المؤلف ليفسح المجال ويترك الكلام لكائنات خيالية. فقد كان هناك شعور بالحاجة إلى إثارة الانتباه إلى الخدعة التي وراء تلك المحاكاة كما لو أن القارئ عاجز، من غير التنبيه، عن أن يدرك، من تلقاء ذاته، أنه بصدد خيالات»[١٠٥]. من هؤلاء: الحريري الذي حرص في مقدمة مقاماته على ربطها بالتراث المثلي حتى يدفع عن نفسه تهمة الكذب والاختلاق. يقول: «ومن نقد الأشياء بعين المعقول، وأنعم النظر في مباني الأصول، نظم هذه المقامات في سلك الإفادات، وسلكها مسلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات، ولم يسمع بمن نبا سمعه عن تلك الحكايات، أو أثّم رواتها في وقت من الأوقات، ثم إذا كانت الأعمال بالنيات، بها انعقاد العقود الدينيات، فأي حرج على من أنشأ

ملحًا للتنبيه لا للتمويه، ونحا بها منحى التهذيب لا الأكاذيب؟ وهل هو في ذلك إلا بمنزلة من انتدب لتعليم، أو هدى إلى صراط مستقيم؟»[١٠٦].

لقد كان الحريري يتوقع، فيما يبدو، هجومًا على نصوصه السردية بسبب مفارقتها للواقع. ولذلك بادر إلى الدفاع عنها مقررًا أن نصوص المقامات ليست غريبة عن أشكال السرد المعروفة في التراث العربي، ولكنها امتداد لتراث سردي عريق يمثله السرد المثلي الذي حظي بالمقبولية على صعيد التداول على الرغم من خرقه قوانين الواقع وسنن الطبيعة[١٠٧].

يبدو أن الحريري «يتنصل من إبداعه أمام سلطة النقاد العقلانيين الذين لم يلتفتوا إلى ازدهار القص العجائبي في القرنين الرابع والخامس للهجرة»[١٠٨]؛ ففي المقامة المغربية مثلاً يقول أبو زيد السروجي لقوم دعوه للسهر معهم «إن السهر في الخرافات لمن أعظم الآفات»[١٠٩]. وقد وصلت الرغبة في التنصل من هذا النمط القولي إلى درجة التعوذ منه بسبب تعلقه بجنس مستهجن هو «الخرافة» كما يستفاد من نهاية المقامة الدمياطية؛ حيث يقترن التعجب من الخطاب المجاوز لقوانين الواقع بالتعوذ منه: «فأعجبوا بخرافته وتعوذوا من آفته»[١١٠]؛ ولذلك عدت المقامة نتاجًا لفاعلية «الخيال المعقلن»[١١١] في الثقافة العربية.

ولعل تنصل الحريري من الخطاب المفارق للواقع أن يرتد إلى سلطة التقليد الثقافي السائد الذي كان يحاصر هذا النمط من الإبداع كما يكشف عن ذلك تعليق الشريشي على نص الحريري الذي أدرج فيه المقامات ضمن قصص الحيوان. يقول: «أراد الحريري ما ألف من الكتب مما له حقيقة في الظاهر وقد ضمن الحكم الشافية في الباطن مثل كتاب «كليلة ودمنة» وغيره مما ألف على ألسنة ما لا عقل له ولا روح. وكذلك المقامات، وإن كان ظاهرها كذبًا، فالقصد بها تمرين الطالب وتهذيبه وتزكية قلبه وأن يكتسب تجارب الدنيا في حكايات السروجي فيكون منبهًا لما يطرأ عليه من النوازل فتؤمن على عقله الغفلة والخديعة»[١١٢].

لقد تحقق ما توقعه الحريري؛ حيث قوبلت نصوصه المقامية باستهجان بعض النقاد مثل ابن الخشاب الذي «اعترض» على المقامات الحريرية صادرًا في ذلك عن منظور ديني وأخلاقي يتعارض مع الطبيعة الأدبية لهذا النوع النثري. ولعل أبرز «اعتراض» وجهه ابن الخشاب للمقامات الحريرية ذاك المتعلق بإدراجها ضمن قصص الحيوان[١١٣]، مما يوهم باندراجها في دائرة الحكاية المثلية كما تجسدت في كتاب «كليلة ودمنة». وهو ما اعترض عليه ابن الخشاب بالقول: «وابن الحريري في الاحتجاج عليه بما ساقه من كلامه في هذا الفصل غالط أو مغالط؛ إذ كان ما احتج به من الموضوعات على ألسنة العجماوات والجمادات لا يشبه ما أخذ فيه من ذكر الحارث بن همام وأبي زيد السروجي؛ لأن ما ذكر من ذلك في الكتاب المعروف بكليلة ودمنة أو حكايات السندباد موضوعة وضع الأمثال لتفيد الحزم والتيقظ وتنبه على مواضع الزلل في الرأي لا في الغفلة وتعطي التجربة لذي الغرة ولذلك وضعت الأمثال»[١١٤].

من الواضح أننا أمام سلطة نقد متعقل؛ فابن الخشاب يعتمد الصدق والكذب معيارًا لضبط حدود الخطاب وتأمين تخومه؛ إذ يتعين على القول السردي أن يطابق الواقع ويذعن لأحكامه. وإذا هو خالفه أو جاوز حدوده وجب التنبيه على هذه المخالفة بما يضمن التوافق بين الوقائع الغريبة وبين منطق الواقع وسنن الطبيعة.

انطلاقًا من هذا التصور استقام لابن الخشاب أن يعد «كليلة ودمنة» وحكايات السندباد «أمثالاً» الغرض منها التعقل وتوصيل الحكمة لجمهور واسع. وبالمقابل أخرج المقامات من دائرة «الأمثال» وأدرجها ضمن «مناهي الشرع» لما فيها من تجوز وانتهاك لقوانين الواقع وسنن الطبيعة[١١٥].

وهي التهمة التي سعى الحريري إلى دفعها عندما ربط مقاماته بالحكاية المثلية التي حظيت بالمقبولية لارتباطها بالمقاصد الأخلاقية والغايات السلوكية.

٥- الغرابة ودائرة الألفة.

يكشف الجاحظ عن موقف يرفض كل خبر يخرق قواعد العقل أو يزيغ عن قوانين الواقع. وهو ما يستشف من تعليقاته على أخبار الخوارق والعجائب: «ولا يعجبني الإقرار بهذا الخبر، وكذلك لا يعجبني الإنكار له، ولكن ليكن قلبك إلى إنكاره أميل»(١١٦). وكان الجاحظ - لتحكيمه العقل في الأخبار نقدًا وتمحيصًا - يضرب صفحًا عن سرد ما تعارض منها مع مقررات العقل والنظر، ويرى أن موضع البياض أفضل من حشد الأعاجيب كما فعل بخبر جاء فيه أن عبيد الشونيزي جمع عشرين عقربًا وعشرين فأرًا في برنية زجاج لتقتتل، وحدث عن ذلك أعاجيب قال عنها الجاحظ: «وحدثنا عنها عبيد بأعاجيب، ولو كان عبيد أستاذًا لخبرت عنه ولكن موضع البياض من هذا الكتاب خير من جميع ما كان لعبيد»(١١٧). وإذا صادف خبرًا ينكره، ولكن راوية ثقة نبهه إلى أنه لا يطمئن إلى نص الخبر، وأن إثباته في الكتاب لا يعني أنه صحيح؛ فقد عقب على خبر للأصمعي ذكر فيه أن ابن سيرين عبر رؤيا لرجل فجاء تعبيره مطابقًا لما وقع له مطابقة تامة: «ولا أعرف هذا التأويل، ولولا أنه من حديث الأصمعي مشهور ما ذكرته في كتابي»(١١٨). يظهر هذا القول أن الجاحظ حريص على تضمين كتابه ما صح من الأخبار؛ أي ما طابق الواقع. ولذلك احترز من سرد خبر الأصمعي الذي لم يروه إلا للمكانة الرفيعة التي يحوزها هذا العلم بين رواة الأخبار؛ ولأن الخبر ذائع متداول لا يجدي معه الصمت عنه. ومن هنا نبه الجاحظ قارئه إلى أنه لن يسرد إلا «الغرائب التي صححتها التجربة وأبرزها الامتحان وكشف قناعها البرهان»(١١٩).

من الواضح أن الجاحظ يرفض الأخبار المفارقة لقوانين الواقع وسنن الطبيعة. فقد علق على خبر يبالغ في غلمة تيس بني حمان بالقول: «فهذا من الكذب الذي يدخل في باب الخرافة»(١٢٠). وقد يتبرأ من الخبر إذا وجده مخالفًا للواقع: «وهذا الحرف [الخبر] سمعته من البغداديين، ولم أسمعه من أصحابنا وقد برئت إليك منه»(١٢١). وعقب على طائفة من الأحاديث التي أوردها في الوزغ بالقول: «وهذه الأحاديث كلها يحتج بها أهل الجهالات، ومن زعم أن الأشياء كلها ناطقة، وأنها أمم مجراها مجرى الناس»(١٢٢). مما يؤكد أنه لم يكن يميل في تفسير الأحاديث إلى حملها على العجيب والخارق. ولذلك كان يعمد إلى تقريب معناها من الأذهان بحملها على المألوف والمتداول: «وقد روى الناس عن النبي ﷺ في كلام السباع والإبل ضروبًا، ولم يذهبوا إلى أنها نطقت بحروف مقطعة، ولكن النبي ﷺ إما أن يكون الله أوحى إليه بحاجاتها، وإما أن تكون فراسته وحسه وتثبته في الأمور، مع ما يحضره الله من التوفيق، بين له معانيها وجلاها له، واستدل بظاهر على باطن، وبهيئة وحركة على موضع الحاجة، وإما أن يكون الله ألهمه ذلك إلهامًا»(١٢٣).

أما أخبار الجن والشياطين فإن الجاحظ يرفضها جملة وتفصيلا؛ لأن إنكار رؤية الجن من ثوابت الفكر الاعتزالي الذي يعد الجاحظ أحد أبرز رجالاته(١٢٤). وردّ هذه الأخبار نابع من الموقف الاعتزالي المناوئ للخرافات التي ينكرها العقل: «وزعمتم أن الجن خنقت حربًا بن أمية، وخنقت مرداس بن أبي عامر، وخنقت الغريض المغني، وأنها قتلت سعدًا بن عبادة. واستهوت عمرًا بن عدي، واستهوت عمارة بن الوليد، فأنتم أملياء بالخرفات أقوياء على رد الصحيح وتصحيح السقيم ورد التنزيل والحديث المشهور إلى أهوائكم. وقد عارضناكم وقابلناكم وقارضناكم»(١٢٥).

يبدي الجاحظ حرصًا واضحًا على ربط الخطاب السردي بالواقع؛ إذ لا يورد في كتبه إلا الأخبار التي تخضع لأحكام العقل وقواعده. أما تلك التي تخالف قوانين الواقع وسنن الطبيعة مخالفة كبيرة، فإنه يعزف عن ذكرها. وإذا أثبتها نبه قارئه إلى أنها مدخولة؛ فهو يفتتح أغلب الأخبار التي يشك في صحتها بفعل «زعم» وهي عادته في جميع نقوله عن العامة[١٢٦]. مما يجعل هذه اللفظة تتحول إلى ميثاق بينه وبين قارئه ينبهه من خلالها إلى ضرورة الحذر في التعامل مع نص الخبر؛ إذ ترتبط هذه الطريقة في افتتاح الخطاب الخبري عند الجاحظ وعند غيره من رواة الأخبار بالشك في مضمون الخبر أو اتهام راويه. وتصدير الرواية بها يدل على ميل السارد إلى تبرئة ذمته من عهدة المروي[١٢٧].

لقد استطاع الجاحظ أن يؤسس نظرية خاصة بالخبر تقوم على أساس «الخيال المتعقل»[١٢٨]؛ فهو يميز الخبر الواقعي الخالص (ما وقع فعلاً) من الخبر المشاكل للواقع (ما يمكن أن يقع). مما يعني أن الخبر لا يفارق الواقع الذي يتولد عنه مفارقة تامة؛ إذ «الغرابة لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف. الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره. هناك إذن علاقة جدلية بين الألفة والغرابة»[١٢٩].

يحتكم العزوف عن النمط العجيب، عند الجاحظ، إلى مرجعية ثقافية جسدها الفكر الاعتزالي الذي ينبذ سرد الخوارق والأعاجيب. وعلى الرغم من تحفظ الجاحظ إزاء سرد الخوارق، فإنه لم يستطع مقاومة فتنة الأخبار التي مدارها على العجائب والغرائب؛ لأن هذه الأخبار، كما يقول عنها، هي من «الأعاجيب التي للنفوس بها كلف كثير وللعقول الصحيحة إليها نزاع شديد»[١٣٠].

لقد جعل الجاحظ من سرد الأخبار العجيبة مستراحًا وجمامًا لقارئه بعد أن ترهقه الأحاديث النظرية الجامدة والقضايا الكلامية الجافة. ذلك ما يستفاد من تعقيبه على خبر للأصمعي زعم فيه أن عقعقًا استلب سخابًا لقوم، فأخذوا أعرابية به، وبينما هي تضرب وتسب مر العقعق، فألقى السخاب فحرر الأعرابية وقالت في ذلك شعرا: «ولا بأس بذكر ما يعرض ما لم يكن من الأبواب الطوال التي ليس فيها إلا المقاييس المجردة والكلامية المحض، فإن ذلك مما لا يخف سماعه ولا تهش النفوس لقراءته ... فمتى وجدنا من ذلك بابا يحتمل أن يوشح بالأشعار الطريفة البليغة والأخبار الطريفة العجيبة تكلفنا ذلك ورويناه أجمع»[١٣١].

تكلف الجاحظ رواية العجائب؛ لأنها مما يخف سماعه وتهش النفوس لقراءته بخلاف المسائل الكلامية والقضايا النظرية التي تورث الرتابة والإملال. لقد كان الجاحظ يسرد أخبار العجائب والغرائب، وإن كانت صلتها بالواقع واهية أو منعدمة؛ لأنه يريد أن يجعل منها مستراحًا أو جمامًا لقارئه من كد الجد وتعب الحق. ولذلك كان يحرص على تذييل هذه الأخبار بتعقيبات ينبه من خلالها قارئه إلى أنها أخبار مدخولة كما يبين الغاية من سردها وهي التسلية والإمتاع عن طريق إثارة التعجيب والاستغراب في نفس المتلقي؛ إذ «الناس موكلون بحكاية كل عجيب وميسرون للإخبار عن كل عظيم، وليسوا للحسن أحكى منهم للقبيح، ولا لما ينفع أحكى منهم لما يضر. وعلى قدر كبر الشيء تكون حكايتهم له واستماعهم»[١٣٢]. ولما كان تصور المتعة في السرد الكلامي عارية عن الفائدة أمرًا مستبعدًا نظرًا لما عرف به الأدب القديم من ارتباط بالوظيفة التداولية، فإن سرد الجاحظ لأخبار الخوارق لم يخل من وظائف توخى من خلالها بث رسائل التهذيب والإصلاح. يقول مصطفى ناصف: «السمة العامة لكتابات الجاحظ هي الإمتاع والتفكر من خلال هذا الإمتاع»[١٣٣].

لقد ظل الجاحظ منحازًا إلى النمط الواقعي الذي يتجادل مع الواقع ولا يقطع صلته به؛ لأن خطابه الخبري «صادر عن محيط إيماني ورؤية عقلانية للأمور؛ فلم يعرف عنه أنه احتفى في مصنفاته بالقصة العجائبية»(١٣٤).

خلاصة:

لقد نُظر إلى خطاب السرد عمومًا، والنمط العجيب على نحوٍ أخص - في سياق الثقافة العربية- بوصفه أداة لتحقيق الإمتاع الجمالي فقط، ولم ينظر إليه بوصفه مصدرًا من مصادر المعرفة أو التثقيف. ولذلك جرى حصر وظيفة الأنماط السردية التي جسدتها نصوص مثل ألف ليلة وليلة والقصص الغرامية وكتب النوادر والأسمار، في التسلية والإمتاع. وعلى هذا الأساس ظلت الثقافة العربية، كما حاول البحث أن يثبت، تنظر إلى كل خطابٌ يجنح إلى مفارقة الواقع بوصفه مرتعًا للسخافة والزيغ عن الصواب وقواعد العقل. ولذلك كان حظه التهميش والإقصاء.

الهوامش

١- الجاحظ: **حجج النبوة**، ضمن رسائل الجاحظ: **الرسائل**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٤، جـ٣، ص٢٤٨.

٢- أبو حيان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، جـ١، ص ٢٥.

٣- الغزالي: **إحياء علوم الدين**، مع مقدمة ودراسة تحليلية بقلم: بدوي طبانة، مكتبة ومطبعة كرياطو فوطرا، سماراغ، إندونيسيا، د.ت، ص٤٤.

٤- المرجع السابق، ص٤٤.

٥- «ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون؛ فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره». ابن رشيق: **العمدة**، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١، جـ١، ص٢٠.

٦- أبو بكر الصولي: **أخبار الراضي بالله والمتقي لله أو تاريخ الدولة العباسية**، عني بنشره: ج. هيورت، مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٥، ص٦- ٧.

٧- الماوردي: **نصيحة الملوك**، تحقيق: الشيخ خضر محمد خضر، مكتبة الفلاح، ١٩٨٣، ص١٦٩.

٨- عبد الله ابراهيم: **السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ١٩٩٢، ص٨٢.

٩- الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٥، جـ١، ص٦٤.

١٠- ابن النديم: **الفهرست**، تحقيق: رضا تجدد، طهران، د.ت، ص٣٦٣.

١١- محمد لطفي اليوسفي: **فتنة المتخيل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، جـ١، ص٢١٤.

١٢- ج. م. بيرنشتاين: المرويات الكبرى ضمن، **الوجود والزمان والسرد في فلسفة بول ريكور**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ١٩٩٩، ص١٤٩.

١٣- عبد الله العروي: **مفهوم العقل - مقالة في المفارقات**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ١٩٩٦، ص٣٤٩.

١٤- محمد أركون: **الفكر الإسلامي - نقد واجتهاد**، ترجمة: هاشم صالح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ت،

الهوية بين التقويض والكبح

استبصار نقد ثقافي في أركيولوجيا ميشيل فوكو
الجنون والذات طرازًا

نادية هناوي سعدون*

مدخل:

الهوية كينونة ضمائرية (هو/ية، أو هي/ية، أو أنت/ية) تتشكل متعقلنة متجسدة في هيئة أنوية، تتبدى لصقًا بشخص واحد ولها مسمى معين، وتمتلك خصوصية مجردة من الكلية بذاتية قد تتنافى مع الوحدانية، وقد تتقوقع فيها تفردًا أو اختلافًا:

وللكينونة علاقة تفرد وانتماء وطيدة بالهوية، ولن تكتمل تلك العلاقة أو يتضح كيانها ما لم ترتبط بالآخر، ولكن ما علاقة الهوية بالأنا وبالذات؟ وأية هوية نعني؟ الفردية أم الجماعية؟ وهل التعددية الثقافية تصادر إحدى الهويتَين؟ أو أنها تؤدي إلى فهم أكثر واقعية للثقافة والمجتمع؟ وإذا افترضنا تلاقيًا للذات (هو) أو (هي) بالآخر (أنت)، فكيف سيكون هذا التلاقي؟ أهو لقاء توافق وانسجام أم لقاء تضاد وتنافس؟

بدءًا ربط الفيلسوف مارتن هايدجر الـ «هو» بالكينونة، «وأن الفكر والكينونة ضمن الهو؛ حيث يرتبط أحدهما بالآخر»[1]، لتغدو الهوية انتماءً مشتركًا، وكان قد بيَّن أيضًا «كيف أن الإنسان فيما يخصه يتبع الكينونة، في حين أن الكينونة تعرّج على ماهية الإنسان»[2].

وتساءل: ماذا تعني الكينونة؟ ومن الإنسان؟ وقد ذهب إلى تأكيد الترابط والتلاؤم والتوحد ما بين الهوية والكينونة بالقول: «يحدثنا مبدأ الهوية عن كينونة الموجود أن الهوية تنتمي إلى كل موجود من حيث أنه متوحد مع ذاته، إن الهوية تشكل خاصية أساسًا لكينونة الموجود»[3]. ولم يجد في الانتماء اتباعًا، أو هيمنةً أو تملكًا؛ بل إن الانتماء المتبادل هو الذي يقود الإنسان والكينونة إلى حرية الانتماء[4].

ولا غرو بعد ذلك أن يتمتع الإنسان بهوية ما وهو وسط آخر تربطه به صلات وعلاقات وتفاعلات وأنماط سلوك وتصرف، حتى أن «اسم الفرد لا يعرّف الإنسان، إنما يعرفه إلى غيره مما ينتسب إليه من الجماعات، وهذه النسبة هي ما تشكل وعيه الثقافي»[5].

وللهوية كمفهوم تجريدي منظورات مختلفة، قد تكون نفسية أو اجتماعية أو ثقافية أو فلسفية أو إعلامية أو سياسية أو إيديولوجية أو دينية، وما يهمنا هنا هو المنظور الثقافي للهوية. ولعل أهم سمات هذا المنظور أنه يبلور انفتاحية الهوية مبتعدًا عن التقوقع، ومقتربًا من التحول الذي ليس فيه ضرر

* أستاذ الأدب والنقد، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العراق.

لما هو تراثي أو قومي أو عرقي. وقد أسهم التقدم الرقمي والثورة المعلوماتية في سيادة ثقافة الانفتاح والاندماج التي حققت طفرة في الحضارة الإنسانية في كل مجالاتها، ولاسيما المجالين الأدبي والنقدي، فتحولت النظريات من البنيوية إلى ما بعدها انفتاحًا وتداخلاً أجناسيًا، كما استُبعدت الذات المركزية، وانحسر الصوت الواحد وتساوت الشخصيات بلا هيمنة مع ظهور الحاجة إلى إشراك القارئ وتوظيف الميتاسرد باتجاه إشاعة هوية ثقافية، لا تفريق فيها ولا انحياز أو تمركز أو فردانية.

ولم يعد التاريخ أو اللغة أو السلطة حواجز أو مهيمنات على الهوية بمعناها الفردي الثقافي، كما أن الهوية نفسها لم ترض أن تتقولب في الذاكرة لتتجمد أو تثبت، بتعبير آخر ليس «هناك هوية للذات مثل نواة ثابتة؛ لأن الأحداث تتوالى والذاكرة تنتفي وتتلاشى»[٦]، ومعروف أن أخطر ما يجابه الهوية الفردية «هو المجتمع الحاشد ممثلاً بمؤسسات بيروقراطية روتينية تشعر الأفراد بفقد الإحساس بالهوية الشخصية، فتتداولهم بسهولة شديدة..»[٧]، كما أن لا شيء يعادي فردانية الهوية مثل الانتماء الذي من مؤشراته ثقافة الجماعة[٨].

وبناءً على ما تقدم يصبح الانفتاح تحديًا مهمًا من التحديات التي تواجه الهوية، وقد يسرّع هذا الانفتاح نسق التحولات إيجابيًا؛ حيث «لا مجال لوعي كامل بالهوية دون تكامل أو تعاط مع الآخر»[٩]، وبالعكس قد يدفع بالمرء إلى الانزلاق السلبي في الولاء لمظاهر وصور تختلف عما هو مصهور فيه مندمج معه، فيتخلخل الوعي لديه في التمسك بالأصالة والتمتع بالخصوصية. ولن يكون ذلك ما دام التحاور والانفتاح حاضرين في ذهن الذات لترى بعقلانية بلا عصبية، وتنفتح على الآخر بلا استلاب أو تهجين أو تبعية؛ بل بوعي بالاستقلال والمرونة التي بها تتجنب الذات السقوط في الجمود واللاعقلانية الفكرية.

وإذ تترادف مسميات الهوية بالأنا والأنت والذات والآخر والكينونة والشخصية؛ فذلك لأن الهوية قالب تكويني تصاغ فيه الذات وتتعبأ متمظهرة في أنا محتشدة متسامية وكينونة متجسدة، ضمن شخصية لها انتماء واعٍ وإدراك معين لحدود تلاقيها مع الآخر. وبهذا التعالق بين المسميات تغدو الهوية بمثابة الانصهار الكلي لمقومات الوجود، كاللغة والدين والتاريخ والمجتمع والميثولوجيا التي تعطي للإنسان هيئته النهائية في شكل قولبة ذاتية، تتمرأى كصنيع حاضر وتتمظهر كوجود ثقافي بأفعال ملموسة وتصرفات تتسم بالفردانية، لكنها تتعالق متواصلة مع الآخر.

وهذا الصهر والصب للقالب الثقافي لا يعني أن الهوية أمست منظومة جاهزة ونهائية غير قابلة للتطور؛ بل العكس إذ إن إنجاز القولبة سيفتح أمام الذات مديات رحبة لتطوير هويتها ودفعها نحو التجدد والاندماج، أو بالعكس قد يتجه بها صوب الجمود والانغلاق، وكل ذلك يبقى رهنًا بالصيرورة التي تقولبت فيها تلك الأنا.

وكلما كان انصهار الأنا متمخضًا عن وعي وإدراك كان الناتج المقولب ذا دينامية وتجددية، تتيح لها الاندماج والتفاعل، ولكن إذا طرأت على عملية الانصهار ارتدادات أو ثغرات واعترتها التذبذبات؛ فإن عملية الانصهار لن تكون تامة مما يترتب على ذلك تضعضع الهوية الفردية سواء في علاقتها بنفسها أو في علاقتها بالآخر. وقد تتخلخل قابليتها على التطور والانفتاح، فيكون ولاؤها عصيًا وانتماؤها جامدًا لا يقبل التفاعل، لتنتهي تلك الذات وقد تحجرت هويتها حتى لن يكون باستطاعتها مجاراة التغيير أو التعاطي مع التحديات وقهرها، إلا بأن تنحل وتذوب وتتلاشى. ولا تتأتى صلابة عملية البلورة الذاتية والانصهار الثقافي والصيرورة الأنوية إلا من وراء الاكتساب الذاتي والجمعي، أما ما يتعلق بالعوامل الوراثية البايولوجية أو الجينية فلن يكون لها أي دور أو أثر إلا في نطاق ضيق، وقد لا تؤثر أصلاً في عملية الصيرورة الثقافية.

وقد يكون هذا الاكتساب شعوريًا وبشكل فردي وقد يكون - وفقًا لنظرية كارل يونغ - جمعيًا لا شعوريًا على شكل ترسبات ثقافية تتناقل عبر الأجيال؛ حيث الأحفاد يرثون عن الأجداد مجموعة الأفكار والقيم والعادات والخرافات والسلوكيات والتابوهات والطوطميات التي لا تضمحل، بل تتوارث من جيل إلى آخر لتترسب في اللاوعي الجمعي، فيغدو الفرد متحليًا بها بطريقة لا إرادية، متمسكًا بها من دون أن يدري، فتتجذر في الأنا بشغف مستعلية أو مهادنة متحدية أو راضخة منفلتة أو تابعة.

وإذا كان الواقع المعيش يفرض على الذات الارتباط بهويتها وعدم التهاون في اكتسابها؛ فإن في المخيال الأدبي يكثر تهرب الذات من هويتها، تعبيرًا عن رغبتها في تقويض القالب الذي أنتجها، لتقوم بإعادة إنتاجه وصبّه من جديد، بناء على معطيات إبداعية منفتحة ومجتباة بإرادة ووعي، يصنعها الفرد لنفسه اعتمادًا على ما اكتسبه من تجارب فردية أو جماعية، وكل ذلك إنما يتوقف على الصيرورة التي أنتجت تلك الذات ومنحتها هويتها، ارتهانًا بمقومات معينة كاللغة والتاريخ والمجتمع وغيرها.

ولكن كيف يتاح للهوية أن تنفلت من ذاتها؟ وهل تقدر الذات أن تقوّض هويتها، وهي التي كانت قد صُهرتْ على وفق مقومات وصُبّتْ في قالب بعينه؟ وكيف يتحقق للأنا أن تجمع بين نقض الهوية والمخالفة الذاتية؟ وما نسبة التشويه أو الانحلال أو التهرؤ الذي قد يطرأ على الهوية في مقابل المحافظة على ولاء الذات لمقومات بنائها؟ وما السبل التي بها تستطيع الذات أن تتحلل من سلبيات هويتها وما يكتنفها من انغلاق أو عداء أو ازدواج ؟ إلى غير ذلك من التساؤلات التي توضح هول الإشكالية التي تنطوي عليها عملية اكتساب الذات لقالبها، ومدى تناسب هويتها مع طموحها في التجسد الإيجابي والتعاطي الموضوعي مع الآخر، ملبية تطلعاتها في الانفتاح والتجدد والصيرورة، فلا يعتريها السكون ولا تخشى التمدد، لتغدو من ثم قادرة على معالجة مناطق الضعف لتحولها إلى مناطق قوة، كأن تتبرم من أنويتها أو تخرج من فردانيتها لتحظى بصيغة كلية، لا تتنكر فيها لموروثاتها ولا تعادي انتماءاتها، وفي الوقت نفسه لا تشابه الآخر، بل تتساوى معه بلا صراع ولا تحد ولا تعال. وهذا ما يقي الهوية من التفتت والجمود، ويدفع بها نحو التفاعل بسيرورة إنتاجية تبعد عنها سمات الأسلبة والتشظي، وتقرّب إليها عوامل القوة كهوية تواجه نفسها والآخرين، بقوة وثقة في ظل عولمة متسارعة لا تدع للذات مجالاً للتبلور إلا بأن تنخرط فيها متفاعلة بإيجابية.

وقد تعتري التفاعل مع العلمنة إشكالياتٌ وتواجههما تحدياتٌ وصراعات، وذلك حين لا تنجح الذات في ممارسة الدور آنفًا فتفقد التمركز، ويتضاءل تسيدها وهذا ما يهددها بفقدان هويتها، فتضمحل مقومات وجودها حتى لا تعدو أن تكون مجرد كيان بلا كينونة، فتقع صريعة تجاذب هويات فرعية وأحادية غير منضبطة، كالانتماء لنسب أو تعصب أو عرق أو اعتقاد أو إقليم.. إلخ. وعادة ما يشيع هذا النوع مِنَ الهويات في المجتمعات المتعددة الثقافات أو المجتمعات التي يسودها المنظور الأحادي، فتنغلق على نفسها بحجة المحافظة واتباع الأسلاف، وتقاوم الحداثة والتجديد وتعادي العصرية والتطورات العالمية، وهذا ما شهده المجتمع الأفغاني الذي صهرته الجماعات المتطرفة داخل هوية أحادية مغلقة ومهيمنة، لتكون المحصلة سيلاً من الكوارث والأزمات والحروب.

وقد انعكس هول هذا التقولب في شكل قوة ضاغطة تجاه الآخر معادية له بالتطرف والتعصب والعدوانية، حتى تمظهرت بكل ما هو رهيب أو عنيف أو وحشي، لتنتهي هويتها متحجرة متشرذمة ساكنة بلا كيان محدد، وبلا ملمح إيجابي معين. والحال سيان مع دول أخرى أصابتها لوثة التطرف

وإغرائية التعصب، فانتهت منقسمة إلى منطقيات واثنيات وطوائف ودوليات، فلا هي حافظت على هويتها الخاصة، ولا هي استطاعت أن تدفع بها نحو التجدد. وما إشكالية الهوية في بلدان الشرق الأوسط إلا نتاج هذا التأزم؛ بسبب القولبة التي ضيقت الهوية فردية أو جماعية، وجعلتها تتعصب وتتطرف حتى لم ينج من أهوالها إلا الذوات التي تفاعلت وانفتحت وتصالحت، فاندمجت ولم تتنافر سواء بمكوثها في بلدانها أو بهجرتها إلى بلدان أخرى أو بنزوحها إلى غير مناطقها، متطبعة بطابع الاندماج ومؤمنة بالتفاعل والتعايش السلمي لا بحثًا عن تقولب هوياتي جديد يغيب هوياتها الأصلية، بل اطمئنانًا للتجدد ورغبة في المسالمة والتكافؤ.

إن تمظهر الذات بهذه الصيرورة ليس معطى ثقافيًا فحسب؛ بل هو مظهر هوياتي متجدد باعتدال وتوافق، بما لا يلغي مسائل إثنولوجية أو عقائدية أو سوسيولوجية، بل سيتعامل معها من منطلق غير إتباعي ليس فيه ثبوت ولا تقنع ولا اختلاف.

تشير أقدم الكتابات الفلسفية حول الذات إلى قدرة هذه الذات على التحول، فهي لا تستكين ولا تثبت. وإذا كانت الهوية قد تنوعت عند بول ريكور بين الهوية الذاتية والهوية الشخصية، فإنها تظل مبنية على فاعليتي التخييل والتذكر، لتتشكل أسبقية السمة الزمنية بامتياز للشيء المتذكر(١٠)، ومعلوم أن «العولمة كالزمان تمامًا لا ترتد إلى الخلف أبدًا، ولا تتوقف مطلقًا ولا تقنع بما كان، ولا بما هو كائن. أما الهوية فتصمد وتتجذر عندما تتناغم مع تطور الزمن وتستوعب إرهاصات العصر»(١١). ويظل التأصيل الثقافي للهوية مرهونًا بقدرة الذات على أن تعلمن وجودها مستوعبة تراثها بلا انزواء، ممتلكة قدرة التفاعل مع الآخر من دون تماه أو انحلال، وبلا رجعية استقطاب أو استلاب، وهذا ما يضمن للذات انتماءها بتوافق وتقدميتها بدينامية.

أركيولوجيا ميشيل فوكو.

تسعى الدراسات الثقافية اليوم للعمل على تقويض المألوف defamillirization؛ إذ إن وظيفة الفن أن يواجهنا بصراحة لكي يرينا الأشياء المألوفة على نحو جديد[١٢]، وهذا هو ما افتتن به المفكر الفرنسي ميشيل فوكو Michel Foucault، واتخذه ميدانًا إجرائيًا متسلحًا بمرجعية دريدا التفكيكية، ومتحليًا بحوارية باختين التواصلية، ليقدم تمثيلاً معولمًا لقضايا ثقافية تتعلق بالمعرفة، والخطاب، والسلطة، والذات، والجسد، والجنسانية، والجنون، والمراقبة معتمدًا منهجًا أركيولوجيا يتحرر من الفردانية ويتمتع بالمغايرة والحوار. وهذا ما منحه هوية معولمة بفكر ما بعد حداثي يناهض الحداثة وعقلانيتها، وينفتح على العقل الغربي داحضًا ما في سلطة النموذج من كوابح انكفائية كالتعالي، والانغلاق، والدوجماتية.

ولم يكن ميشيل فوكو مجرد منظر ثقافي لفلسفة امتلكت تحولاً رؤيويًا وطرحًا تفكيكيًا يحفر في مفاهيم لها ثباتها في الفكر النظري الغربي؛ وإنما كان أيضًا ناقدًا ثائرًا بقناعة تامة أن لا حياة هانئة من دون انقلاب، يحقق التجدد ويحدث تغييرًا تنجم عنه ثورة على الثوابت والفرضيات بغية إعادة إنتاجها وطرحها بثوب جديد، وهو القائل: «أنا لا أثق بعض الشيء بفكرة الطبيعة الإنسانية، أنا أؤمن أن المبادئ والأفكار التي يمكن أن يستخدمها العلم لا تمتلك كلها المستوى نفسه من الوضوح»[١٣]. وقد اعتمد منهجًا حفريًا بادئًا بعصر النهضة والقرن السابع عشر، وواصلاً إلى المرحلة الراهنة بنزاعاتها وتعقيداتها، فدحض الفلسفة العقلية لـ ديكارت، وانتقد طروحات الماركسية معجبًا بأطروحات نيتشه، وأدورنو، وسبينوزا وغيرهم.

وتنماز كتابات ميشيل فوكو بنقلها المفاهيم من ميدان حداثي إلى ميدان ما بعد حداثي بتحرر، وينفتح مداخلاً بين علوم اللغة والاجتماع والتاريخ والأنثربولوجيا وغيرها بوظائفية تحتم فحص المديات الواسعة للخطابات، على اختلافها وإعادة إنتاجها من جديد. وهذا ما جعل طروحات ميشيل فوكو المعرفية تصب في حقل النقد الثقافي ليكون من ضمن الأسماء الغربية مثل: ماشيري، وستيفن غرينبلات، وفردريك جيمس، وجورج ويل، وبورديو، وغيرهم من الذين أمدوا هذا الحقل بمبدئيات التبلور والنشوء بإزاء مفاهيم الخطاب والعولمة والتأويل والسياسة الثقافية والأدبية، وكيفيات التعاطي مع الأدب كأيديولوجيا وكبنى اجتماعية وكمنحى تقويضي وتعددي.

ويظل السؤال: من أكون؟ من أهم أسئلة النقد الثقافي التي تتعلق بهوية الفرد الذي ينتمي إلى جماعة تربطه بها روابط وقرارات(١٤). وعلى الرغم من أهمية الهوية الفردية، فإنها لم تنل من الدراسة الفلسفية والنقدية في مرحلة ما بعد الحداثة ما يناسب أهميتها، وظلت معالجاتها تتوقف على رؤى تتخصص بعلم النفس أو علم الاجتماع أو التواصل أو علم السياسة وعلم الأنثربولوجيا، وما إلى ذلك من الحقول المعرفية الأخرى من دون إدماج هذه العلوم بعضها مع بعض، ليتم إنتاجها من جديد في بوتقة معرفية ثقافية.

وتجدر الإشارة إلى أن محسن الموسوي في تمهيده للنظرية الثقافية كان قد أحال على مؤلفات ميشيل فوكو كثيراً، لكنه على الصعيد الإجرائي لم يخصص لفوكو مساحة مناسبة للدراسة، فضلاً عن كونه لم يمر على الهوية إلا وهو بصدد خطاب التنوير وما فيه من التلفيق والتوفيق، وكيف أن الجماهير تحاول أن تظفر بهوية «قد يأتيها بها فقيه له مصداقيته أو ابن فقيه له مرجعية سابقة.. »(١٥). وهذا إنما يؤشر نقصًا ثقافيًا وأكاديميًا بإزاء الهوية الفردية كمفهوم يظل معتاداً بسبب نمطية التداولات النقدية وتبعيتها.

وقد حاول آرثر ايزابرجر تناول الهوية من ناحية التعددية الثقافية، وكانت بغيته تأكيد «أن الثقافة تلعب دورًا مهمًا في التطورات الاجتماعية والسياسية، وكذلك في تطور وتنمية هوية الفرد»(١٦)، وقد وجد أن للهوية أسلوبين:

• الهوية الشخصية، والتي تشتمل الأمور المميزة لشخص ما.

• والهوية الاجتماعية، والتي ينتمي إليها الفرد(١٧).

أما ميشيل فوكو، فلا سبيل للنظر إلى طروحاته على أنها مجرد مساجلات وانتقادات تفضح وتقوض فحسب، بل هي أطروحات تعيد إنتاج المعارف برؤى جديدة وسيرورة فكرية تحاول أن تبني من جديد بلا نهائية. وهذا ما يجعل الخطاب لدى فوكو مبنيًا على القلب والانقطاع، بغية بلورة تصور يتفاعل ولا يتضاد، مقتربًا من الفحص الفينومينولوجي، ومبتعدًا عن الطرح البيداغوجي. وعلى الرغم من أن فوكو لم ينسب نفسه إلى الفلسفة بأي شكل(١٨)، إلا إن أغلب مؤلفاته تصب في باب التمرد على المعتاد، والاختلاف مع الماركسية، والإعجاب بالنيتشوية، وهو القائل: «في أقصى حالات الإكراه كان الانفجار الذي نعانيه منذ نيتشه ضروريًا»(١٩)، مؤمنًا أن الخطاب لا يحلل بنيويًا، «فالخطاب ليس مجرد حالة خاصة داخل اللغة؛ إنما الخطاب شيء يتجاوز اللغة بالضرورة»(٢٠). وفوكو هو الناقد المشاكس الذي لا تأتي نقوده سهلة على البلورة، كونها تدفع نحو التساؤل الذي سيفضي إلى محطات جديدة لا تتوقف عند واحدة منها، وأغلب طروحاته مؤمنة بالذات التي ترى الانتمائية مستبدلة بالفردانية.

ولعل أهم ملمح انطبعت به كتابات فوكو أنها حطمت التحجر والتبعية، وانخرطت مفتوحة بلا تعال ولا نخبوية، فنقدت العقل الغربي وفككت مركزياته بولع خاص، يرفض الجمود ويستهوي التحول متمكنًا من مطارحة المفاهيم بوصفها رؤى اهتزازية متأرجحة غير قابلة للمسك والاصطياد.

وهذا ما جعل لكتابات فوكو موطئ قدم مهم في الفكر العالمي، بعد أن تمكن من قلب الثوابت وتحريك الرواكد بأخرى، «ليست مما كان دارجًا في الفكر عبر التنقيب في الانقطاع لا التواصل، وعبر تحديد الأشياء؛ لأن الخطاب ليس بريئًا. علاوة على مبدأ تال هو وجود ظرف أو حال يؤدي إلى ظهور هذا الخطاب»(٢١).

وبذلك قدم فوكو التمثيل Representation الحقيقي لصورة المثقف الذي تناط به وظيفة «تحطيم قوالب الأنماط الثابتة والتعميمات الاختزالية التي تفرض قيودًا شديدة على الفكر الإنساني وعلى التواصل ما بين البشر»(٢٢).

وقد عد إدوارد سعيد ميشيل فوكو منحازًا إلى المثقف المتخصص، تمييزًا له عن المثقف العالمي الذي يتحدث بلغة الاسبرانتو، أما أن ينتمي إلى العالم كله أو لا ينتمي إلى بلد معين أو تقاليد معينة(٢٣)، وأن الذي كان يخيف فوكو هو اختفاء صورة المثقف، ذلك «الشخص الذي يطرح أسئلة محرجة، وأن يواجه ما يجري مجرى الصواب، وأن يكون فردًا يصعب على الحكومات أو الشركات أن تستقطبه»(٢٤). ومعلوم أن ميشيل فوكو طبق رؤيته الانفتاحية على الصعيد الوظيفي حين مارس التدريس وقدم محاضرات وشارك في مؤتمرات في بلدان تعرضت للاحتلال، فعمل «مدرسًا للفلسفة في أقسام إجازة الفلسفة بجامعة تونس، وكانت دروسه تتابع بكثير من الشغف، وكانت المدارج مكتظة، ولكن فوكو لم يكن يكتفي بتلك الدروس، بل كان يقدم محاضرات خارج الجامعة يتابعها جمهور متنوع المشارب»(٢٥).

وعلى الرغم من أن طروحات فوكو بكليتها لم تسلط ضوءًا مباشرًا على مفهوم الهوية، فإن ذلك جرى على نحو متدار عبر معطيات مفهوماتية، تتمحور بإشهارية وبمعرفة تحليلية حول الذات، لتختفي في جناباتها تأويلات إضمارية عن الهوية بوصفها مفهومًا له صلة بالانتساب والانتماء والكينونة التي لا تنفصل عن الآخر ولا تطمسه؛ بل تتفاعل معه لا بالمعنى الإعلامي، ولكن بالمعنى الاكتشافي للذات والآخر مما يتعلق بالجسد وتقنيات ممارسة الذات؛ أي «وجه الذات نحو ذاتها في الوقت نفسه الذي تشكل فيه الذات نوعًا من ثنية أو طوية لأمواج العالم الخارجي»(٢٦).

وللذات بوصفها مفهومًا ثقافيًا تمثلات ومياسم لها صلة بالهوية، توجهها صوب الانصهار أو التمثل أو الاستقلال أو الانفتاح؛ ولهذا السبب لم يستطع فوكو أن يتحاشى الخوض فيها، فمرَّ عليها بمخاتلة قصدية في أكثر مؤلفاته. وقد أعطى للذات حضورًا واهتمامًا في كتاباته، متتبعًا أنطولوجيتها في علاقاتها بمفاهيم الحقيقة والسلطة والمعرفة والجنسانية والجنون والكلمات والأشياء، وفق منهج أركيولوجي معرفي يريد من الذات أن تكون مستقلة وفي الوقت نفسه غير مستغنية عن الآخر.

ومن سمات هذا المنهج انفتاحه «إلى مدى المعرفة العام، إلى تشكلاتها، وإلى صيغة وجود الأشياء التي تظهر فيها. وكذلك سلسلة التحولات الضرورية والكافية لعصر، عتبة، وضعية جديدة»(٢٧). ووفقًا لهذا المنهج تفقد الذوات/الأفراد والمذوتنات/الأشياء مقومات وجودها من تاريخ وعقل ولغة، فلا تعود لها مركزية، لتخرج من ثم من عتبة الحداثة إلى آفاق ما بعد الحداثة، من العقل إلى الجنون، «فتاريخ الجنون قد يكون تاريخ الآخر ما هو بالنسبة إلى ثقافة ما في آن، داخلي ودخيل؛ أي ما يتوجب استبعاده، أما تاريخ نظام الأشياء فسيكون تاريخ الذات، تاريخ ما هو بالنسبة إلى ثقافة ما في آن، مبعثر ومتقارب؛ أي ما يتوجب تمييزه بعلامات وتلقيه في هويات»(٢٨). وإذا كانت مفاهيم السلطة والمعرفة قد استغرقت حيزًا كبيرًا من كتابات فوكو، وأنه لم يهتم بمسألة الذات إلا في آخر كتبه(٢٩)، فإننا نجد أن الذوتنة ظلت ترافق فوكو، فلم يغادرها بسبب

ما اتصف به فكره من انتمائية فردانية ذاتية، حتى تأطرت الأبعاد التكوينية لكتاباته بصفة السيرورة، إضمارًا لا إشهارًا، ولم يصرح بذلك إلا حين سُئل عن ماذا ستكتب؟ فقال: «سأهتم بذاتي»[٣٠]. وهنا نسأل ما تمثلات هذا الإضمار والتحاشي؟ وما أسبابه ومبرراته؟ ولماذا تعاطى فوكو الحفر بقصدية في الذات ولم يقابل ذلك بحفريات في الآخر؟ ولماذا سار فوكو بهذه اللاقصدية إزاء الهوية معترفًا، وغير معترف، مستجلبًا الذات ومتعالقاتها بنسقية مخاتلة وغير عفوية؟ ولمَ كان يبدو نيتشويًا في التعاطي الفكري والفلسفي مع الموجودات؟ وإذا كان فوكو مهتمًا بالإنسان بوصفه ذاتًا لها وجودها وكينونتها، فلماذا رفض التنظير للهوية؟ ألم يكن بمقدوره أن يشتت مفهومها ويقوّضه، كما فعل مع مفهوم التاريخ والسلطة والعقلانية الديكارتية؟ وما مدى صحة أنه رفض اللوغوس وحطم سيادة الذات وألغى تواصلية التاريخ؟ وهل فعلاً هدم فوكو الواقع وسخر منه مفتتًا الهوية ومقوضًا لها ومضحيًا بها؟[٣١].

وإجمالا، فإنَّ ما هو أكيد قوله في هذا الصدد إن فوكو لم يكن فوضويًا؛ لأنه أراد إعادة إنتاج المفاهيم من جديد، ولعل في عدم اكتراثه بالهوية مقابل اهتمامه المكثف والثري بالذات دليلاً على الفردانية في صياغة جينالوجية خصوصية فيها «الذات تقطع مع الذاتية، والفرد يصنع تكوينه جسده الخاص، ويغدو الفرد هكذا تحفة وجوده»[٣٢]. وقد بلغ به الأمر أن مدَّ نقده إلى صورته وشكله هو واجدًا جسده مكانًا ميئوسًا، وأن اليوتوبيا ما وجدت إلا لمسحه من الوجود[٣٣]. وليست الذات التي يعنيها فوكو مجرد لفظة أو قول يتمحور حوله تصور ما؛ بل هي محصلة ما يطرح، ويقال إنها النتاج غير المباشر لطروحات مباشرة ومخصوصة عن مفاهيم محددة. وهذا ما يجعل الذات عند فوكو متسعة اتساع المفاهيم ومتطورة بتطورها ومتجسدة فيها بتغاير، سواء أكانت تلك الذات وعيًا قبليًا أم تفاعلاً بعديًا. والمحصلة النهائية أن كل أسئلتها وتوضيحاتها ستصب في باب الذوتنة والأنوية والكينونة والهوية والشخصية. وقد بلور فوكو الخطاب المعرفي حول الذات والآخر في إطار فكر ما بعد حداثي، فاستبعد النظرة الدوجماتية للأشياء، وتساءل في مفتتح كتابه «الكلمات والأشياء» عن الذي يستحيل التفكير فيه وأي استحالة تعني؟[٣٤].

وطبقًا لطرح فوكو، فإن لطبيعة الأشياء وعلاقاتها بمسمياتها سبقًا، بمعنى أن الشيء سابق لمسماه، ومن ثم هو يملك خيرًا منضويًا ضمن زمن، وهذا ما يجعل أي- شيء شيئًا آخر. والذات شيء من أشياء تستدعي التمثيل والتمثيل المضاعف، وما هوية الأشياء إلا قدرتها على التشابه مع أشياء أخرى في تأرجح دائم للتعاطف والتنافر[٣٥]. وما ينجم عن هذا من تمايز الذوات بهويات ذات تطابقات واختلافات؛ «حيث تجد الكلمات باستمرار قدرتها في الغرابة ومصدر احتجاجها، لن تكون المسألة فيما بعد مسألة متشابهات؛ وإنما مسألة هويات تطابقات واختلافات»[٣٦]. وقد لا نجانب الصواب إذا ذهبنا إلى أن هذا التصور هو الذي حمل فوكو على تبني رؤية مماثلة لرؤية أفلاطون الفلسفية للموجودات، والتي تقوم على محاكاة مثلية استنساخية للطبيعة فيكون لكل موجود ثلاث صور. وإذا كان للشيء ثلاثة منظورات فإن الأشياء بهذا التوصيف ستنفرد، فلا يعود لها قالب يجمعها انطلاقًا من رؤية أركيولوجية قبلية وبعدية، وأن الشيء إذا اعتبرناه سابقًا على الكلمة والحركة والإدراك فتلك حقيقته وبه تتوكد مصداقيته.

ولا شك أن هذا التصور المعرفي هو الاستقصاء الذي أراده فوكو حافرًا في إبستمية الثقافة الغربية، معريًا الأشياء لتغدو بلا مسميات ولا أنظمة ولا لغة ولا تاريخ. والبغية «الوصول إلى نمط للوجود يمكن أن يعرّف بالتمتع الكامل بالذات أو بالسيادة

التامة للذات على الذات»[٣٧]. ولعل قصدية فوكو في عدم الإحالة إلى الهوية سببها ماض مفقود إلى عقل أبدي، يحدد ثبات هويتنا، فقد أراد ألا يقدم تاريخًا للحلول، بل يعمل في صلب الراهن فكرًا وممارسة[٣٨]. وقد أدى هذا إلى تغاير الآراء النقدية عند فوكو؛ إذ بدا في بعضها مخلخلاً وملتبسًا، بينما كان متسمًا في بعضها الآخر بالغور الفلسفي إزاء الإنسان والوجود ورؤية العالم.

إن حفريات فوكو وغائرية ما سار عليه وهو يرصد التمثلات الثقافية للجنون والذات والتاريخ والجنس والجسد والعقاب والسجن والمراقبة والمتع وغيرها كانت في أغلبها مقوضة للهوية متجاهلة لها تارة ومدارية تارة أخرى، ولم تكن بغيته إلا الولوج إلى الأعماق بتمثيل جينالوجي ينقب في الما حول والما قبل والما بعد. وهنا سنركز الاهتمام البحثي على اثنتين من تلك التمثلات التي حفر فيها فوكو بمعاول وأزاميل ما بعد حداثية، وهما: الجنون، والذات، ومدى تعالق الهوية بهما.

أولاً: اركيولوجيا الجنون (تقويض الهوية).

ليس من الغريب أن يهتم فوكو بالحاجات المفهومية التي لا تتعلق فقط بالموضوع، فلا تستهويه النصوص الكبرى ذات الصيت العظيم[٣٩]، ولقد جزم قاطعًا «أن ما هو مستحيل ليس تجاور الأشياء؛ وإنما الموقع نفسه الذي يمكن لها أن تتجاور فيه»[٤٠]. ولهذا لم يعد الكوجيتو «أنا أفكر إذن أنا موجود»؛ بل أصبح «أنا أفكر في الآخر الذي يفكر فيَّ». وهذا التلاقي ما بين الأنا والآخر هو نتاج الوعي بأهمية الانفتاح والتمرد فضلاً عن كونه احتجاجًا على نرجسية الكوجيتو.

ولقد وجد فوكو أن العقل وفق ديكارت غير مبدع جدًا؛ فهو يرى ويدرك ويستقبل الحدس بالبرهان[٤١]، ومن هنا تأتي الحاجة - حسب فوكو - إلى الشعور بالجنون كبديل للعقل، يمكّن الأفراد من الإبداع وتظهر قدراتهم على الابتكار، فأين بعد ذاك للهوية أن تتشكل ويتم إدراكها وهو الذي أراد التخلص منها؟! فرفض فوكو الذات المتكلمة، والذات العارفة والمقومّة معللاً أن «تحول اللاعقل إلى جنون نحن في حاجة إليه؛ لأنه يعد حافزًا ضد المستحيل والمستعصي، والذي لا يمكن إدراكه فنحن في حاجة إلى جنون الحب للحفاظ على النوع، ونحن في حاجة إلى هذيان الطموح لضمان سير جيد للنظام السياسي، ونحن في حاجة إلى جشع لا معقول من أجل إنتاج الثروات، كأن الحياة لا تعاش إلا إذا كانت جنونًا»[٤٢]. وبهذا الوصف تتوكد عند فوكو جينالوجيا الذات التي تستبعد المنظور السياقي من ناحية عد الذات بناءً له تاريخ والتي تنقم أيضًا على المنظور البنيوي الذي يرى الذات بناءً مذوتنًا في نفسه، وعن ذلك يقول فوكو: «أحتاج لأن يكون شيئًا أكبر من إضفاء النسبية البسيطة على الذات الفينومينولوجية، أنا لا أعتقد أنه يمكن حل المشكلة بتاريخ الذات. اختراع ذات تدور حول سياق التاريخ. على المرء أن يتخلص من الذات المقومة من الذات نفسها... وهذا ما يمكن أن أطلق عليه الجينالوجيا أي شكل من التاريخ يمكنه أن يشرح تكوين المعارف والخطابات ومساحة الموضوعات»[٤٣].

ولهذا لم يكترث لهوية هذه الذات ولم يأبه لتحديدها؛ لأنها غير محددة أصلاً ما دامت عظمة الإنسان تكمن في عزمه على تجاوز وضعه ليكون حرًا. وهذا التحرر قد يصل إلى التمرد لتكون الحرتقة هي السفر بلا حدود أنها لا نهائية التاريخ والعدمية وكل الناس محرتقون إلا من حكم على نفسه بالسكون والموت وكل الناس فلاسفة عفويون، ولكنهم كذلك فلاسفة نقديون..إذا ما تخلقوا بروح الاحتجاج والتمرد[٤٤]. ويقدم مثالاً تطبيقيًا يربط الجنون الذي عرفه مخيال عصر النهضة ممثلاً بسفينة الحمقى بالإقصاء الاجتماعي الذي امتد إلى قرنين أو أكثر؛

فقد «اختفى الجذام، إلا إن بنياته ستستمر فستشهد الأماكن ذاتها لعبة الإقصاء نفسها قرنين أو ثلاثة بعد ذلك؛ فقد حل الفقراء والمشردون والخاضعون للإصلاح والمرضى عقليًا محل المصاب بالجذام وسنرى أي نوع من الخلاص سيقود إليه هذا الإقصاء إلى المقصي وإلى المقصى، لقد استمرت الأشكال حية بإحالات دلالية جديدة وضمن ثقافة مختلفة خاصة تلك المتعلقة بالفصل الدقيق الذي يعد إقصاء اجتماعيًا ولكن ينظر إليه باعتباره إدماجًا روحيًا»[٤٥].

ومثلما أن الإبحار والماء لعبا هذا الدور في الماضي فكان «المجنون المحتجز داخل مركب لا يستطيع فكاكًا منه وقد سلم أمره للنهر ذي الأذرع المتعددة... إنه يسلم نفسه إلى عالم اللا يقين الرهيب خارج كل شيء... إنه موثق بشدة إلى الملتقيات اللانهائية... فلا حقيقة له ولا وطن إلا في ذلك الامتداد الخصب بين البراري التي لا يمكنه الانتماء إليها»[٤٦]، فكذلك تكون حقيقة الإنسان المعرفية في حاضره اليوم؛ فهو في سفينة.. والماء والإبحار وحدهما اللذان يرسمان له مصيره؛ حيث لا هوية ولا انتماء ولا وطن. ويحمله ربطه عصر النهضة بالحاضر إلى أن يتساءل برؤية أنثربولوجية: هل المخيال الأدبي يتبع ما ساد في ذلك العصر أم العكس؟ وهذا يعني أن فوكو لا يرى العقل الغربي قد طور بنياته الإنتاجية المعرفية، وإنما ظل مشدودًا إلى عقلية كلاسيكية، «أن يكون أقرب إلى العقل من العقل ذاته»[٤٧]، مبينًا حتمية ترابط الماء والجنون في ذاكرة الإنسان الأوروبي[٤٨]. وأن سخرية هذا الوضع - بحسب فوكو - تجعل الجنون يحل محل الموت، وأن في اختصار الإنسان (الذات/ الأنا) في لا شيء (لا كينونة/ لا هوية) انتقالاً إلى التأمل الاحتقاري لهذا الشيء الذي هو الوجود ذاته... وليس ذلك فحسب، بل إن الحياة في ذاتها لم تكن سوى تفاهات وكلام عبثي وصخب جلجل وصولجان[٤٩]، وهنا نتساءل: كيف يصبح للإنسان بعد هذا الإيضاح كيان وذات وهوية؟!

وفي السياق نفسه يقرر فوكو أن في دخول الإنسان في الجنون سعادة، إلا إنه لا يعيد له البراءة، وقد يتحكم في كل شيء حسن يقوم به الإنسان في الطموح الذي يصنع السياسيين الحكماء في البخل الذي يؤدي إلى تزايد الثروة في الفضول الصريح الذي يحرك الفلاسفة والعلماء[٥٠]. وبديهي ألا يترتب على ذلك، أي انتماء وإذا سلمنا أن من سمات الزمن اللاتناهي، فعندذاك سيكون الانتماء هو الجنون وهو المرآة التي ترينا أن «الصدام بين الوعي النقدي وبين التجربة التراجيدية هو ما يحرك الإحساس بالجنون»[٥١]، بينما يبقى الإنسان المنتمي سادرًا في تقوقعه فلا يرى الحقيقة والعالم. وبناء على هذا الفهم يؤسلب فوكو الفكر العقلاني، ويسفه نظرته الاستقامية في عد الجنون مرضًا عقليًا، سواء في عصر الكلاسيكية أو عصر الحداثة. وينحاز إلى ما طرحه نيتشه عن كون الجنون ضروريًا معتبرًا ذلك بمثابة انفجار ضد الحداثة، وقد انتهى إلى أن لا وجود لذات أو أنا أو كينونة خارج هذا التمثيل: «لن تجدوا خارج التناقض المباشر شيئًا لا يدفع الإنسان إلى الانتماء إلى ذاته وإلى جنونه الخاص، فإذا قسنا النظام الإنساني بحقيقة الجواهر وبالله فإنه لن يكون سوى جنون»[٥٢]، وعلة الأمر «أن لا وجود للجنون إلا بالإحالة على العقل»[٥٣].

وقد يترتب على هذا التقرير أن ملامح التذوتن وتبعاته من هوية وانتماء لن تتضح إلا في اللاشعور؛ ليكون «العقل» مشابهًا لـ «اللاعقل» الذي منه ينتج العقل مجسات كينونته حقيقة ومخيالاً.

ولو افترضنا قبول ذلك التمثيل فعندها سيكون تجسد الذات مغايرًا للحقيقة مشابهًا الدوامة وقد قال فوكو: «إن جنون الإنسان ليس شيئًا أمام العقل الأعلى الذي يستوعب وحده الكينونة، أما هوية الجنون الأصلي فإنها ليست شيئًا ما دامت ليست كذلك إلا في علاقتها بالعقل الهش للإنسان والعقل ذاته ليس شيئًا؛ ذلك أن الذي باسمه يدان الجنون

الإنساني سيظهر عندما نصل إليه أنه ليس سوى دوار سيلوذ العقل داخله بالصمت»[٥٤]. وهذا اللواذ بالصمت حرك اهتمام فوكو، وجعله يعيب على ديكارت أنه أغفل الجنون، فلم يكن يعنيه وأنه أزال خطره وحصن بالعقل نفسه من الجنون، ليتساءل: «كيف يقصي الجنون باسم ذلك الذي يشك ولا يستطيع أن يخرج عن العقل وأن لا يفكر وأن يكون منعدم الوجود؟!»[٥٥]. وإذا كان الجنون يساوي العقل في معادلة تجمع بينهما بتواطؤ؛ فإن كل حكمة ترتبط بالجنون، وقد قيل قديمًا «خذ الحكمة من أفواه المجانين»، ولقد عرّج فوكو على توظيف الجنون في الأعمال الإبداعية لـ شكسبير وسرفانتس وبشكل واضح؛ حيث إن الجنون هو الحياة اللامتناهية للموت.

إن إثبات حقيقة الوجود والإبداع لن يكون إلا بمغادرة العقل إلى اللاعقل، «فحقيقة الجنون لا تشكل الآن سوى شيء واحد مع انتصار العقل والتحكم النهائي فيه: إن حقيقة الجنون هي أن يكون موقعه داخل العقل، وأن يكون إحدى صوره أن يكون قوة وحاجة آنية لإثبات وجوده»[٥٦]، ومن ثم ليس للأنا أن تتذوتن أو تثبت كينونتها إلا بالجنون. ويلخص فوكو ما تقدم بجملة مغرية بذاتيتها، لكنها مستفزة في معطياتها المعرفية؛ إذ قال: «لقد حملت المصباح مرارًا في يدي، وكنت أبحث عن شيء في وضح النهار»[٥٧]. وبفحص مبدئي لهذه الجملة سيتضح بجلاء إيمان فوكو أن «اللاعقل» هو الذي يشكل «كل ما هو لصيق بالكائن، وكل ما هو متجذر فيه كل عناصر الحكمة والحقيقة والعقل التي يمكن أن تضحي به أو تدمره وتجعل الكائن الذي تكشف عنه خالصًا ومتعجلًا... أحب أن أكون، وأن أكون كائنًا وقحًا مفكرًا أفضل من ألا أكون»[٥٨]. ولكن كيف ستعكس كينونة الشيء هويته وحقيقته، إذا كان العقل هو الحقيقة والجنون معًا؟ وهو أيضًا حقيقة الحقيقة/ الكينونة واللاكينونة؟!

يبدو أنه لا مناص من أن يرى فوكو أن جوهر أي كائن هو «لا عقله»، ما دام متيقنًا من أن اللاعقل هو التاريخ[٥٩]، وأنه هو الذي يفتح «من جديد إمكانية الإمساك بجوهر العالم داخل دورة هذيان، يجمع داخل وهم معادل للحقيقة كينونةَ الواقعي ولا كينونته»[٦٠]. وهذا بالضد تمامًا مما ذهبت إليه فلسفة ديكارت العقلية التي لم تكترث للأوهام والأحلام والهذيان، بل مقتت الجنون واستهجنته. وهنا يطرح فوكو تساؤله: ألا يشكل حدثًا مهمًا في ثقافتنا كون اللاعقل لم يصبح موضوعًا للمعرفة إلا عندما وقع بشكل مسبق تحت طائلة التحريم؟[٦١]. وقد يجوز القول إن عدم فصل فوكو بين العقل واللاعقل في ممارسة التذويت كان ناتجًا طبيعيًا لنقده المتواصل لفلسفة ديكارت التي «لم يكن للمجنون في نظام الشك وسيرورته نحو الحقيقة أية فعالية»[٦٢]؛ ولذلك تبرم منها لأنها أقصت الجنون من دائرة الفكر، وهمشت المجانين بوصفهم ذوات إنسانية. ويدعم فوكو هذا الانتصار للجنون بأن يعد الكوجيتو ليس أصلًا؛ لأن الغواية تسبقه كونها تؤكد إمكانية السقوط في أحضان اللاعقل وتحت كلية سلطانه[٦٣]. وفي هذا نقد ضمني لنظرة ديكارت الكلاسيكية للذات والعالم الخارجي، ليضع فوكو في نسيج الثقافة الغربية كوجيتو جديدًا يجعل الجنون واقعة خطابية متماسكة[٦٤]، مدركًا أن من «قبل الكوجيتو بكثير كانت هناك الضرورة العتيقة للإرادة والاختيار بين العقل واللاعقل»[٦٥]. وهو إذ ينتقد كوجيتو ديكارت، فإنه يأبه كثيرًا لفلسفة نيتشه الذي آمن باللاعقل وإغراءات الجنون والفيلسوف المجنون.

وقد جعل فوكو لارتباط الجنون بالوعي أربعة أشكال:

أولًا: وعي نقدي للجنون، يتظاهر بالدقة وينقد الذات مجازفًا بالارتماء داخل معركة مشكوك فيها[٦٦]، فالجنون «يثبت للناس إلى أي حد قذف

بهم إلى الهاوية وفي الوقت ذاته إلى أي حد يمكن أن تمتد رحمة الله عندما يقبل بإنقاذ الإنسان»(٦٧).

ثانيًا: وعي تلفظي بالجنون.

ثالثًا: وعي بتجربة عملية.

رابعًا: وعي تحليلي.

علمًا بأن هذه الأشكال الأربعة يجعلها فوكو متضامنة مع بعضها، غير مخالفة لمنطقية الأشياء وطبيعتها البديهية؛ حيث اللاعقل يقود إلى العقل والجنون شبيه اللاكينونة، والأنا متأتية من غواية الآخر.

وهكذا لا يعود أمام الذات حق في أن تمتلك هويتها الفردانية أو الجمعية إلا بعد أن تسلم زمامها إلى ما هو لا عقلي ليتحول الامتلاك إلى انفلات والانتماء إلى تحرر والصيرورة الوجودية إلى هاوية لا نهائية.

ثانيًا: أركيولوجيا الذات (كبح الهوية).

إذا كان الفيلسوف مارتن هيدجر قد رأى أن الذات «هي الذات بالنسبة إلى نفسها وماهية الوعي هي الوعي" الذاتي بذلك فكل كائن يكون إما موضوعًا للذات، أو يكون ذاتًا للذات»(٦٨) وأن الكينونة تسبقها؛ فهي موجودة قبل كل شيء(٦٩)؛ فإن ميشيل فوكو أنكر هيمنة الذات ولم يرها كينونة قائمة بمحض التشكل والصيرورة؛ بل هي كائنة بمصاف الآخر المقابل لها ندًا أو عضدًا متوصلاً إلى أن «حقيقة الذات مع حقيقة الآخرين»(٧٠).

ولقد أعطى للذات اهتمامًا كبيرًا في ظل تاريخ اتصالي لا نهائي أو ما سماه بـ «التاريخ المتصل» كرديف ملازم للدور التأسيسي للذات(٧١) التي وجدها قادرة على أن تستعيد ما ضاع منها في التاريخ «في مقدور الذات في صورة الوعي التاريخي أن تتملكها يومًا ما لتبسط عليها هيمنتها وتجد فيها ما يمكن أن نسميه مقرها»(٧٢) ممتهنا بذلك مفهوم التاريخ ودلالاته الزمنية «التاريخ الذي يحملنا ويحددنا يتخذ شكل الحرب أكثر منه شكل اللغة، ويعتمد على علاقات السلطة لا علاقات المعنى، وليس للتاريخ معنى على الرغم من أن هذا لا يعني أنه عبثي أو غير مفهوم»(٧٣). وهو الذي اجترح الانهمام بالذات ليتوصل إلى أنه ليس «الانفصال عن الذات من خلال الاهتمام علاقة نرجسية.. بل هو أن تكون الذات مهمومة بذاتها في تمفصل علاقاتها مع العالم ومع الآخرين، وبذلك يكون الاهتمام اعتناء استيتيقيا يعبر عن صيغة للحياة وللحساسية ولكل قوى الذات التي تواجه الفظاظة والنقص والإنهاك والعنف»(٧٤).

وفي انطباع ذاتي عن الكتابة وعلاقتها بالتحرر يؤكد فوكو أن الهوية ليست بطاقة تحكمنا وهي وإن كانت ذات قالب وكينونة؛ إلا أنها غير جامدة وقد قال: «إن أكثر من واحد هم مثلي يكتبون بلا شك كي لا يكون لهم وجه واحد بعينه، فلا تطلبوا مني من أنا ولا تأمروني بأن أظل أنا هو باستمرار، فتلك أخلاق الحال المدنية، وهي أخلاق تحكم أوراقنا وبطاقاتنا الإدارية كبطاقة الهوية، فلتتركنا وشأننا أحرارًا. حتمًا سيغلق الأمر بالكتابة»(٧٥).

وبناء على ما تقدم فإن الهوية لا صورة ولا اسم ولا عنوان، إنها ملمح حرية واستمرار ومرموز تفرد وتمرد وخطاب صيرورة وتكوّن «شيء آخر تمامًا غير مجرد حيز تودع فيه موضوعات تكونت سلفًا ويكدس بعضها فوق بعض كما لو كانت تسجل وتدون»(٧٦). وسيتصف الخطاب بأنه بعثرة لا انتظام. وانفصال لا اتصال. ولن يصبح هذا الخطاب مجرد تجلٍ للذات المفكرة العارفة لما تفكر فيه وما تعرفه؛ بل سيغدو مظهرًا لتبعثرها وانفصالها عن نفسها. إنه مكان كله خارج لا باطن له تبسط عليه مجموعة المواقع المتمايزة للذات(٧٧)، وتساءل: «كيف يمكن الحديث عن منظومة تكون إذا لم نكن نعرف سوى مجموعة من التحديدات المتباينة والمختلفة لا تربط بينها علاقات ولا تجمعها صلات وروابط قابلة للتعيين؟»(٧٨).

ولقد عني فوكو كثيراً بالخطاب الطبي/ العقلي والسبب هو منهجه الأركيولوجي الذي فرض عليه وصف التناقضات الذاتية التي تنشر داخل التشكيلة الخطابية نفسها والتي بنشوئها تعمل على انبثاق منظومات فرعية[٧٩]. ولقد أوصله حفره المعرفي وعنايته بالذات إلى بلوغ ما سماه «الانهمام بالذات» بوصفه امتيازاً وعنواناً للتفوق الاجتماعي... وهذا الانهمام هو شكل من أشكال النشاط ناهيك عن كونه مبدأ فلسفيًا.. وقد ربطه بفكرة الارتداد إلى الذات، «وهي الفكرة المتعلقة بحركة كاملة للوجود يتم بواسطتها الرجوع إلى النفس»[٨٠].

وعلى الرغم من هذا الانشغال الذاتي بالذات الذي هو لب الهم الفوكوني الفلسفي وجوهره[٨١]، فإنه تحاشى الخوض في دواخل هذه الذات من قبيل الكشف عن كينونتها وتحديد أنويتها وبيان هويتها، ربما تحفظًا من الولوج إلى مسارات فرويدية ويونغية كان قد أعلن تمرده عليها مرارًا، وربما هي الرغبة في الحفر في خارجية هذه الذات مما له صلة بمشروعه عن تاريخ الجنسانية ذات الأجزاء الثلاثة: (إرادة العرفان، والانشغال الذات، واستعمال المتع)، وهدفه التأريخ للحقيقة أو تحليل ألاعيب الصواب والخطأ التي تشكل الوجود وتقدم للإنسان وجوده الخاص عندما يدرك ذاته بوصفه مجنون، وعندما ينظر إلى نفسه بوصفه مريض وحين يفكر في نفسه بوصفه كائنًا حيًا ناطقًا وعاملاً، وحين يحكم على نفسه ويعاقب نفسه بصفته مجرمًا[٨٢]. وقد تساءل: كيف يمكن للذات أن تسلك بمعزل عن المعرفة والسلطة؟ نافيًا أن تكون هناك ذات أخلاقية دون أنماط للتحويل الذاتي (التذويت)، ودون زهدية أو ممارسات للذات تسندها[٨٣]، مؤكدًا أن الدور الذي يؤديه الجسد دور طوباوي، كونه يحدد «فضاء الاستدعاء الموضوعي للذات وفي تحديد مكان بلا عمق لا يمكن للأنا فيه إلا أن تطابقني مع نفسي»[٨٤].

وهو كثير الاعتداد بالآخر، وأهمية انشداد الذات إليه كونها تبقى معه على استرواحها وإمكانية تهويتها وفي الوقت نفسه غير مبتعدة عن مركزيتها.. والانخراط دائمًا في معركة الغربة والاغتراب عن البيت والدخول في كنفه والالتجاء تحت سقفه[٨٥]. وهذا هو لب الاعتراض الفوكوي على تحليلات فرويد ويونغ النفسانية وبنيوية لاكان النفسية وتتجلى مقصدية هذا الاعتراض في ابتكار فوكو لاصطلاح ثقافي ذي نهج فلسفي هو (الاتيكا)، وقصد به تقنيات ممارسة الذات التي تضمن للإنسان التحكم في اللذة والرغبة والتخلص من سلطة الذات... ووجد أن من الملائم التمييز بين ثلاثة أشياء: «الموقف الفرداني الذي يتميز بالقيمة المطلقة التي تنسب إلى الفرد في فردانيته، وبدرجة الاستقلال التي تمنح له بالعلاقة مع المجموعة التي ينتمي إليها أو مع المؤسسات التي ينغلق بها ... وأخيراً شدة العلاقات بالذات»[٨٦]؛ وإذ عارض فوكو التحليل النفساني الفرويدي والنفسي اليونغي واللاكاني؛ فإنه لم يستطع الإفلات تمامًا منهم ما دامت الذات وما له صلة بمسائلها هي بغيته أولاً وآخرًا، فاجترح ما سماه إيروسية جديدة مختلفة عن الإيروسية الدينية، متناولاً مسائل جنسانية كان فيها النشاط الجنسي مشكلة أخلاقية تمثلها الأدب الروائي الغربي، مثل: حب الغلمان، والعلاقة المتناظرة والمتبادلة بين الرجل والمرأة، وحول القيمة العليا الممنوحة للعذرية وما ينبغي لها أن تقيمه مع الآخرين، والإجراءات التي تمارس بواسطتها الذات تبعيتها واستقلالها، ومراقبة نفسها والكيفية التي بها تقيم سيادتها الكاملة على ذاتها، إلى غير ذلك من المسائل التي تصب في باب سلوكيات الشخصية وأهوائها النفسية[٨٧]. ومن هنا يتضح المسار الفرداني الذي كان قد وجه منظورات فوكو للذات بوصفها وجهًا للكينونة والاستقلال بالهوية والعلاقات التواصلية، لكن تلك الفردانية

تظل تكبح انطلاقة الذات في هويتها وصيرورتها فلا يعود من سبيل لاستبصارها إلا عبر استبصار الآخر/ الجماعة.

وأهم مميزات المنهج الأركيولوجي أنه دحض الفكر الديكارتي الذي آمن بالذات الواعية مبدلاً إياها بذات غائبة ليست كلية، وهذا ما دفع بفوكو إلى أن ينضوي متآزرًا مع فلسفة نيتشه الرافضة للكوجيتو الديكارتي الذي افترض بشكل مسبق وجود الأنا أو الذات المفكرة، كأرضية تطبيقية لممارسة الذات بوصفها منزلة بين منازل لها صلة بالخطاب، والمنزلة تدلل «بشكل واسع على الأدوار المؤسسة في الخطاب مع تشديد على كون المنزلة يجب أن ينظر إليها بعلاقة منازل.. وأن علاقات المنازل ليست ابتداعًا حرًا للذوات»(٨٨)، بينما اعتقد فوكو أن النظام والمعرفة يسبقان كل وجود بشري وكل فرد بشري وهذا ما جعله يتساءل: ما النسق الذي لا فاعل له؟ ومن الذي يفكر لينتهي إلى تقرير انفجار الأنا؟(٨٩). وما هذا الدحض الذي يوجهه فوكو للكوجيتو الديكارتي سوى نتاج أركيولوجيا تقويضية، تستدعي الذات لكي تكبح هويتها وتؤسس للاهتمام بها كي تدحضها، انطلاقًا من أساس فلسفي ظاهري، يفهم أن في فعل التقويض يتم «فتح أذهاننا وجعلها حرة تجاه ما هو مستعص علينا ضمن التقليد الذي يمنح باعتباره كينونة الموجود»(٩٠).

إن جنسانية فوكو حول الذات ليست مشروعًا جينالوجيًا فحسب؛ بل هي فتح ثقافي يمنح استبصارات معرفية جديدة حول قبلية إنتاج الذات وصيرورتها بوصفها أنا وهوية وكينونة، كما يقدم معاينة للدور الذي يؤديه الآخر في إعطاء إنتاجية الذات سمة تواصلية بعدية.

خاتمة:

نظر ميشيل فوكو إلى الإنسان بوصفه مشكلة معقدة، ولذلك سعى جاهدًا إلى معرفة حقيقته على وفق رؤى نسبوية وارتيابية، معتبرًا أن الفكر النظري لا هوية له، ولذلك فكك المفاهيم الناجزة، ليبدل بها مفاهيم أخرى مناقضة، وقد وظف منهجه الأركيولوجي حافرًا في الذات والجسد والجنس وغائرًا في السلطة وعلاقتها بالمعرفة والأشياء والعقاب والمراقبة.. وغيرها.

وبناء على الكيفية التي بها عاين فوكو الذات والآخر تكون هويتها إما متجذرة أو سطحية، وإما متفاعلة أو متوارية، فإذا كانت رؤيتها للآخر رهانًا؟ فإنها ستحظى بالاستمرار في التغاير غير منضبطة في هوية ما، أما إذا كانت غارقة في ذاتيتها فإنها ستحكم على نفسها بالتمركز والجمود لتكون هويتها التي انضبطت فيها مهددة بالاضمحلال والتلاشي.

وإجمالاً، فإن الهوية ليست بطاقة يحملها الشخص مخيرًا بين اقتنائها أو عدمه، وهي ليست ثوبًا يلبسه اليوم ليخلعه غدًا، ولا هي تذكرة ليمر بها في هذه المحطة ومن ثم لا يحتاجها في أخرى؛ بل هي لبوس معرفي وقولبة ثقافية يكتسبها الفرد اكتسابًا عبر مراحل حياته لتظهر في هيأة مرئية تعكسها ذاته كتصرفات وأمزجة واستجابات وبما يعزز الكينونة ويعطيها خصوصيتها في الوقت الذي يشعرها بكليانية مجتمعية في ظل العولمة وتداعياتها.

وبحسب ميشيل فوكو يتحقق مفهوم الهوية ثقافيًا حين لا تغدو مجرد انتماء إلى أرض ولغة وتاريخ، وإنما هي التساوي والتفاعل والإدراك للآخر والتوافق معه بإيجابية، مدركة وواعية لمنظومة القيم عارفة كيف تتعاطى مع متطلبات العصر بلا تسليم ومن دون شروخ ولا وهن.

النقد الثقافي السُّلافي

جمالياتُ المثاقفة، وتلميحاتُ النواة الخَفِيِّ

عز الدين المناصرة*

كشفت النقلةُ الجذريةُ من «وظيفة الأدب» إلى طبيعة الأدب (أدبيّة الأدب) الخللَ في الممارسة النقدية الفعلية العربية منذ مطلع القرن العشرين؛ فالفراغُ النقدي ما بين الجرجاني والقرطاجني ومطلع القرن العشرين كشفَ غيابَ فكرة «التجسير»؛ لأننا انتقلنا فجأة نحو تقليد الحداثة الأوروبية. وليست المشكلة في هذا التقليد، لكن المشكلة الحقيقية تقع في دائرة «استمرار التقليد» حتى اليوم. وقد كشف لنا قبل ذلك محمد بن سلام الجمحي نسقينِ مهمين في كتابه الشهير «طبقات فحول الشعراء»، هما «الطبقية» و«الفحولة» وأنساقًا أخرى، لكن «النسق» في النص يبقى عنصرًا واحدًا من عناصر عدّة حتى جاء العصر الحديث؛ حيث وضع علومًا لكل من: النسق، والسياق، والمسكوت عنه، والانزياح، والتناص والتلاص، وغيرها. ومنذ «فلسفة المابعدية» بدأت فكرة «التمويت» عند رولان بارت، لكن النقد الأدبي ما زال قائمًا ومتطورًا ولم يندثر، ولن يندثر. فلماذا -إذن- لا تُضاف فكرة «القارئ» دون قتل المؤلف الذي لا يموت؟ بل تتجدد أشكاله وفروعه بسقوط أوراقه الصفراء. أما «النقد الثقافي» أو «النقد الحضاري» -بمعناه العام- فقد كان موجودًا في كتابات طه حسين: «في الشعر الجاهلي» ١٩٢٦، و«مستقبل الثقافة في مصر» ١٩٣٨. ومنذ ظهور مصطلح «النقد الثقافي» في العام ١٩٥١ عند الألماني أدورنو تطوّر النقد الثقافي إلى فرعين: «النظرية الثقافية»، و«الدراسات الثقافية». ثم جاء تطور يحدد «النقد الثقافي» بفرعين:

١- نقد النصوص الأدبية ثقافيًا.

٢- نقد النصوص الثقافية ثقافيًا؛ أي «نقد النصوص الأدبية والثقافية ثقافيًا».

لكن مثل هذه الدراسات أثبتت خروج هذا النقد الثقافي عن «النص» باتجاه التوسع الثقافي الذي لا حدود له أحيانًا. وفي كل الأحوال أثبت القرن العشرون أن قصب السبق العالمي يعود إلى «النقد الثقافي السلافي» بفرعيه الشكلاني والجدلي الواقعي اللذين تمحورا حول «أدبيّة الأدب» و«نظرية الانعكاس».

الثقافة هي «هذا العالم المعقد، الذي نواجهه في حياتنا اليومية ونتحرك خلاله. وتبدأ الثقافة من هذه النقطة التي يتجاوز عندها البشر كل ما اكتسبوه

*أستاذ الأدب والنقد، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، الأردن.

من الطبيعة بالميراث. وأهم عنصرين من عناصر الثقافة قد يتمثلان في قدرة البشر على التشييد والبناء، وقدرتهم على استعمال اللغة من منظور يتسع لجميع أشكال نسق العلامة»[1]. وقد ورد في كتاب اليونسكو «أصوات متعددة... وعالم واحد» الصادر بالعربية عام ١٩٨١ تعريفٌ للثقافة، بأنها «مجموع إنجازات الإبداع الإنساني، بل كل ما أضافه الإنسان إلى الطبيعة»، وينتقد الكتاب النمط الثقافي الاستهلاكي بالعبارة التالية: «الكثير من التسلية الثقافية مبتذل ونمطي لدرجة تجعله يحدّ من الخيال، بدلاً من أن يثيره»[2]. ويكتب محمد الجوهري في مقدمته لـ «موسوعة النظرية الثقافية» ما يلي: «تعتمد أفكار الأنثروبولوجيا الاجتماعية عن الثقافة اعتمادًا كبيرًا على التعريف الذي قدّمه إدوارد تايلور عام ١٨٧١ الذي يُشير فيه إلى الكيان المركب، والذي ينتقل اجتماعيًا ويتكون من المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والعادات، ويعني هذا التعريف أن الثقافة والحضارة شيء واحد». ويضيف الجوهري أن تايلور ومورغان يريان أن الثقافة خلق واع من إبداع العقل الإنساني، وفي الأنثروبولوجيا الثقافية يتم تحليل الثقافة على ثلاثة مستويات: أنماط السلوك المكتسبة، والعناصر الثقافية التي تمارس وظيفتها تحت مستوى الوعي، وأنماط التفكير والإدراك التي تتشكل ثقافيًا. أما «النظرية الثقافية» فهي عند الجوهري أيضًا مصطلح يطلق على محاولات عديدة لتصوير وفهم ديناميات الثقافة.

ومن الناحية التاريخية، فإن هذا يتضمن الجدل حول العلاقة بين الثقافة والطبيعة من جهة، وبين الثقافة والمجتمع من جهة أخرى، وكذلك الفارق بين الثقافة العليا والثقافة الدنيا والتداخل بين التراث الثقافي من ناحية، والاختلاف والتنوع الثقافي من ناحية أخرى. وقد عُرفت النظرية الثقافية أيضًا بارتباطها بمفاهيم وتصورات غالبًا ما تعطي جوانب «ذات صلة بفكرة الثقافة نفسها، ومن هذه المفاهيم مفهوم الأيديولوجيا ومفهوم الوعي»[3]. لكن الجوهري يحذر من «عدم الخلط بين (النظرية الثقافية)، و(الدراسات الثقافية)، وهو تخصص مستقل يقع على تخوم عدد من العلوم الإنسانية: علم الاجتماع، وعلم الأدب، وعلم النفس.. وغيرها. ويهتم ميدان (الدراسات الثقافية) أساسًا بدراسة طبيعة الثقافة الجماهيرية ومنتجات الصناعات الثقافية -الثقافة الجماهيرية، ودراسة الاتصال، والمجتمع الاستهلاكي، ووسائل الاتصال الجماهيري، ووقت الفراغ، وومابعد الحداثة، وبعض جوانب نظرية الأدب، ونظرية علم الاجتماع- التي تتصل بتكوين الهوية وبالأيديولوجيا. ويمثل هذا النوع -أي الدراسات الثقافية- كتابات: هابرماس، وستيوارت هال، وبيير بورديو، وجان بودريار، وجان فرانسوا ليوتار»[4].

في العام ١٩٨٦ ألقيتُ محاضرة في دمشق، بدعوة من (الرابطة العربية للأدب المقارن) التي كنت نائبًا منتخبًا لأمينها العام، وكانت المحاضرة بعنوان: «المثاقفة - الإحساس بالعالم والتلذُّذ بالتبعية»، قدّمتُ فيها تعريفًا لمصطلح «المثاقفة» على النحو التالي: «المثاقفة هي التفاعل والتداخل والحوار والاحتكاك بين الثقافات المتنوعة والمختلفة - الطوعي والندّي- والتبادل الثقافي الطبيعي، بما يؤدي إلى تغير في الأنماط الثقافية السائدة بعيدًا عن مفهوم هيمنة ثقافة على أخرى». وكان مصطلح «مثاقفة Acculturation» قد ظهر عام ١٨٨٠م، واستعمله جون ويسلي بوول J. W. Powel لأول مرّة. واقترحتُ في تلك المحاضرة مصطلح «التفاعل الثقافي المتكافئ» بديلاً من التعريف الأمريكي عام ١٩٣٦. وفي عام ١٩٨٨ صدر كتابي «المثاقفة والنقد المقارن» بطبعات عديدة[5]، وكان الهدف منه توسيع معنى المقارنة وتوضيح تطبيقاته، فقد ذكرت فيه أن الهدف هو توسيع «التفاعل الثقافي» المعادل

لمصطلح المثاقفة. ظهر النقد الثقافي لأول مرّة في العالم على يدي أدورنو Adorno في مقالته الشهيرة عالميًا «النقد الثقافي والمجتمع» ١٩٥١؛ حيث قال جملة شهيرة أيضًا: «لكي يكون الفن ناجحًا، عليه أن يُقدم بعض الحقائق التي يتحاشاها المجتمع»؛ أي كشف المسكوت عنه! أو ما سبق لي أن أسميته بـ «النواة الخفيّة» وكشف الأنساق المخفية في النصوص، وذلك في محاضرتي المعنونة بـ «شهادة في شعرية الأمكنة» التي أُلقيتْ في نوفمبر ١٩٨٩ في افتتاح «جمعية الجاحظية» التي كان يرأسها الروائي الجزائري الراحل الطاهر وطّار.

١- جماليات المثاقفة: التفاعل والاختلاف.

يقول «معجم لاروس الفرنسي» أن المثاقفة L'acculturation هي «التكييف الإجباري أو الإرادي.. إلى ثقافة جديدة مادية ومعتقدات جديدة وسلوكات جديدة، والفعل ثاقف Acculturer؛ أي تكييف فرد أو مجموعة لثقافة جديدة»، كذلك نجد في قاموس المنهل (فرنسي-عربي) أن تثاقُف تعني «تأقلم اجتماعي وثقافي يفضي إلى رفع مستوى فرد أو جماعية أو شعب». وفي قاموس المورد (إنجليزي - عربي) التثاقف هو «تبادل ثقافي بين شعوب مختلفة، وبخاصة تعديلات تطرأ على ثقافة بدائية نتيجة لاحتكاكها بمجتمع أكثر تقدمًا».

كذلك نجد المغربي محمد برّادة يعرف «المثاقفة» بقوله: «المثاقفة مُصطلح سوسيولوجي ذو معاني متداخلة وتقريبية، وبصفة عامة يطلق على دراسة التغير الثقافي الذي يكون بصدد الوقوع نتيجة لشكل من أشكال اتصال الثقافات: (الاستعمار - المبادلات التجارية والثقافية-الأسفار...)، وتؤدي المثاقفة إلى اكتساب عناصر جديدة بالنسبة إلى كلتا الثقافتين المتصلتين، وصعوبة المصطلح راجعة إلى تعداد المصطلحات المتقاربة في الاشتقاق». نقف أمام هذه التعريفات، ونفكك عناصرها فنجد ما يلي:

أولًا: تتم المثاقفة بين طرفين.
ثانيًا: تتم المثاقفة بالقوة أو بالقبول.
ثالثًا: تحمل المثاقفة الأنثروبولوجية معنى التعالي عند طرف والدونية عند الطرف الآخر.
رابعًا: تحمل المثاقفة معنى الفترات الانتقالية والصراع بين الطرفين (الاستعمار).
خامسًا: تحمل المثاقفة معنى الاتصال والتواصل والانفتاح الثقافي.
سادسًا: تحمل المثاقفة معنى التأقلم مع ثقافة الآخر والاندماج فيه؛ فيساعد ذلك في إضافة عناصر جديدة إلى ثقافة الآخر، ولكن مع انغلاق الآخر.
سابعًا: قد يؤدي ذلك إلى ازدواجية في الشخصية؛ حيث تبقى حائرة بين عناصر الهوية الأولى وبين العناصر الجديدة، وقد يفضي ذلك إلى رفض الثقافتين دون طرح البديل، أو يتم الهروب باتجاه الثالث.

إن جميع هذه المعاني لا تتناقض مع بعضها، بل هي تدلل على أن المثاقفة تتم بأشكال سلبية وإيجابية، وتؤكد أنه لا يوجد تعريف مثالي لمثاقفة مثالية. ويبقى أن الحلقة المركزية في المثاقفة هي الصراع والتفاعل وفق قوانين متعددة الأشكال، ويبقى كذلك أن جوهر عملية المثاقفة هو مفهوم المقارنة. ولهذا يمكن أن تصبح المثاقفة فرعًا أساسيًا من فروع الثقافة هو أقرب إلى «النقد التفاعلي الثقافي»، بل يمكن أن تصبح حقلاً مستقلاً تمام الاستقلال، لكن «المثاقفة» يمكن أن تسهم في حَلّ مشكلة «وهم التناقض» بين النقد الأدبي والنقد الثقافي.

إن ما يحكم «المثاقفة» بين الشرق والغرب - الآن- ليس معنى الانفتاح وليس معنى الغزو، إنه مزيج منهما؛ فالانفتاح الشرقي على الغرب يحمل دلالة الإعجاب بالحداثوية التقنية في الأدب والفن (الشكل غالبًا). كما يحمل رواسب الاستعباد الذي تركه القوي على المستعبد، فالاستعمار ما زال قائمًا وليس حالة تاريخية عابرة؛ لأن الشرق سوق رائجة

للتقنية الغربية. والشرق يستقبل ذلك انطلاقًا من الاحتياج، لكن الاحتياج ليس مرتبطًا بالقبول دائمًا، بل يتم بالإكراه في شكل قبول انطلاقًا من الاحتياج الإجباري. أما القابلية فهي تأتي من قبول الأمر الواقع وتحويله إلى عادة مقبولة، فهل ما نحتاجه حقًا هو التكنولوجيا أم الخبز؟! وهل يمكن القبول بالتناقض بينهما؟!

في مقابل السؤال الشرقي: كيف نصل إلى عقل الغرب؟ يكون السؤال الأورو-أمريكي: كيف نجعل الشرق تابعًا؟!. وما زال الانفتاح الشرقي تشوبه عقدة التلذذ بالاغتراب، ولكي يكمل الشرق مثاقفته للغرب أصبح الغزو جميلاً تحت شعار الانفتاح، فأصبح الغزو انفتاحًا مثلما أصبح الانفتاح غزوًا. أما المثاقفة الأوروبية للشرق فما زالت تحكمها عقدة التعالي العنصري؛ حيث انتقلت من منظور ما أُسميه «سحر الشرق» الاستشراقي -أي تلك الأرض المشرقية الساحرة «تصلح للاستعمار»- إلى منظور عصر النفط؛ أي كيف تستعمره دون أن يشعر بذلك؟! وفي أفضل حالات المثاقفة استعمل منظور «ضرورة إعطاء المستعبد قليلاً من الفتات» حتى تتم المطابقة الشكلية بين شعارات الديمقراطية الأوروبية ومطالبة الشرق بدور الشريك في أمور العالم، لكن ذلك يتم دائمًا على أرضية بقاء المركزية الأورو-أمريكية، وبمعنى آخر بقاء الشرق مجرد بهارات وتوابل تجمل ديمقراطية الغرب. ومنذ القرن التاسع عشر أصبح التثاقف بين الشرق والغرب يحمل معنى الغزو، وأخذ هذا الغزو أشكالاً عديدة:

أولاً: قابلية التلذذ بالاستغراب والانبهار، كما عند رفاعة الطهطاوي المنبهر أمام باريس بإرادته.

ثانيًا: قابلية الاستقبال انطلاقًا من الإعجاب بالمناهج الأوروبية الحديثة من أجل الخروج من عصر التخلف الثقافي.

ثالثًا: قابلية «التنجلز» و«التفرنس» في إطار اللغة، باعتبار اللغة هدفًا بحد ذاته، مثل القبول بما سمي باللغات الحية، كما في مصر وسوريا والعراق وفلسطين، وهي حال أشدُّ خطرًا من «الفرانكوفونية» و«الأنجلوفونية»؛ بمعنى أن اللغتين الفرنسية (سوريا) والإنجليزية (مصر والعراق وفلسطين) ظلتا المستخدمتين في الإطار الثقافي، دون أن تتحولا إلى مؤسسة إجبارية. بينما كانت القابلية للتفرنس في لبنان أكثر خطرًا وتكاد تقترب من التكريس كمؤسسة.

رابعًا: الغزو المباشر المرفوض الإجباري -كما في حالة الجزائر والمغرب وتونس- كان تحصيل حاصل؛ حيث يكتب الكتاب المغاربة بالفرنسية بعد أن تكرست بالقوة لزمن طويل.

وقد اتخذ ذلك مظاهر عديدة في الثقافة، وكانت مواقف المثقفين متفاوتة:

١- التلذذ بالاستغراب.

٢- الرفض السلفي للنموذج الأوروبي.

٣- رفض الاستغراب والسلفية القومية معًا.

٤- الاختيار والانتقاء.

أولاً: تحمل «المثاقفة» في مدلولها السلبي عند الأنثروبولوجيين في القرن التاسع عشر مفهوم الثقافة العليا والثقافة الدنيا. ولكن «المثاقفة» بمعناها الإيجابي في القرن العشرين -خصوصًا منذ أول الثلاثينيات - أصبحت تحمل معنى «التفاعل الثقافي»، وهي تحمل معنى «تقاطع وتداخل الثقافات»، وتحمل كذلك معنى «الحوار المتعدد الأصوات». وبالتالي، يصبح المعنى السلبي القديم جزءًا صغيرًا من تاريخ المصطلح لم نعد نستعمله إلاَّ كذكرى!!. ومن هنا، فإن طرح مصطلحات جديدة بديلة أسهل بكثير من مقاومة مصطلح سيء السمعة مقاومة لا جدوى منها. ومع هذا، نحاول من جديد إعادة الاعتبار لمصطلح ظلم كثيرًا بسبب المنحى العنصري الاستعماري لتعريفات القرن التاسع عشر؛ وذلك لأن هذا المصطلح «المثاقفة» في حالة الاستقلالية المفردة هو مصطلح إيجابي، وربما يكون أفضل بكثير من البدائل المقترحة.

ثانيًا: نضيف معنى «العالمية» إضافةً إلى فاعلية «التفاعل الثقافي»؛ لأن «المثاقفة» تحمل معنى «العالمية»، حتى لو تدخل المعنى السلبي أي «العولمة المتوحشة» التي هي نقيض العالمية الإنسانية.

وقد ظل مصطلح «المثاقفة» يشتمل على صلات مع العلوم الإنسانية، مثل: علم الاجتماع، علم النفس، العلوم السياسية، علم اللغة، الفلسفة، وغيرها. بل كان يرتبط ارتباطًا وثيقًا بما أسميه بـ «علم التفكير»[٦] الذي يقترب من خلطةَ من العلوم الإنسانية السابقة. فالمثاقفة التفاعلية تندرج في إطار «علم التفكير» الذي يُنسب إلى تيار الأفكار، أو التيار الفكري، مثل: ميشيل فوكو - تيري إيغلتون - ياكوبسون - تودوروف - رولان بارت - كلودليفي شتراوس- ألتوسير - بيير بوردو - جاك ديريدا - غرامشي - جورج لوكاتش - لوسيان غولدمان - فرانزفانون - إدوارد سعيد - هابرماس - أدورنو - والتر بنيامين - أ ورباخ - هيغل - جوليا كريستيفا - ليوتار - جان بودريار - يوري لوتمان... وغيرهم.

وقد أحصيتُ في كتابي «الهويات والتعددية اللغوية: قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن» ٢٠٠٤ مثلهم، أو أكثر عند العرب في العصر الحديث (قرابة ١٥٠ مثقفًا)، مثل: (عبد الرحمن الكواكبي - قاسم أمين - رفاعة الطهطاوي - جرجي زيدان - أحمد فارس الشدياق - روحي الخالدي - أنطون سعادة - مالك بن نبي - سلامة موسى - محمد عابد الجابري - عبد الله العروي - هشام شرابي - إدوارد سعيد - الطيب تيزيني - عبد الرحمن بدوي - هشام جعيط - محمود أمين العالم - أنور عبد الملك - سمير أمين - حسين مروة - مهدي عامل - صادق جلال العظم - هادي العلوي - أدونيس - علي الوردي - جمال حمدان - أسعد أبو خليل - علي فهمي خشيم - محمد أركون - المهدي المنجرة - محمد عمارة - عبد الوهاب المسيري - فهمي جدعان - الحبيب الجنحاني - فراس السوَّاح - محمد جابر الأنصاري - نصر حامد أبو زيد - علي أومليل - عباس محمود العقاد - فاطمة المرنيسي - الشيخ مصطفى عبد الرازق - طه حسين، وغيرهم).

بطبيعة الحال يُصنّف هؤلاء ضمن ما أسماه الأوروبيون بـ «الدراسات الثقافية». أما «المثاقفة»، فتبقى آلية لمعنى الانفتاح والحوار والتمازج وتقاطع الثقافات عالميًا؛ أي «التفاعل الثقافي».

ثالثًا: إذن، «المثاقفة» هي التبادل الثقافي بين الشعوب في الكرة الأرضية دون حواجز أو حدود؛ حيث تسود «شعرية التهجين الثقافي»، لكن هذا التهجين ليس رفضًا للهُويات؛ لأنها تستقل في دائرة واسعة معبرة عن نفسها وتتفاعل مع الآخر انطلاقًا من مبدأ التجاور. لكن التفاعل والتجاور بل الاندماجات الجزئية لا تلغي هُوية هذه التبادلات الثقافية. ومن خلال المثاقفة كآلية كبرى، يمكن للخصوصيات أن تظهر لتعددية تثري موضوعات «خطاب المثاقفة»، مثل: خطاب النساء - خطاب التهميش - خطاب التكنولوجيا - خطاب الاختلاف - خطاب الثقافة الشعبية - خطاب ما بعد الحداثة - خطاب الأزياء - خطاب الطعام - خطاب الهُويات -خطاب القراءة - خطاب التناص والتلاص- خطاب التفكيك - خطاب الحب - خطاب الكراهية - خطاب النقاء والقُبح - خطاب السينما، وغيرها، مثل: آليات اكتشاف الأنساق - خطاب الدراسة السياقية - خطاب المقاومة...إلخ.

* ما النسق؟

ترجم عبدالله الغذامي مصطلح «Cultural Criticism» بـ «النقد الثقافي»، وعرَّفه على النحو التالي: «مجال النقد الثقافي هو النص، ولكن النص يعامل هنا بوصفه حامل نَسَق، ولا يُقرأ النص لذاته ولا لجماليته، وإنما نتوسل بالنص لنكشف عبره حِيَل الثقافة في تمرير أنساقها»[٧]. أما «النسق المضمر» فهو ليس في محيط الوعي،

وهو يتسرب غير ملحوظ من باطن النص ذاته ودلالته الإبداعية، الصريح منها والضمني. ويصل الغذامي إلى خلاصة مفادها: «وهذه بالضبط لعبة الألاعيب في حركة الثقافة وتغلغلها غير الملحوظ عبر المستهلك الإبداعي والحضاري». أما عبد النبي اصطيف، فيقول: «إن النقد الأدبي إنشاء مرتبط بشبكة معقدة غاية التعقيد من الصِّلات يقيمها مع العناصر المشكلة للفضاء أو الفسحة التي يتحرك فيها، ومعنى ذلك أن جملة محددات تقوم بتحديد طبيعة النص النقدي، وبالتالي تمنحه هويته المميزة، والواقع أن هذه المحددات تشكل بالصلات التي تقيمها مع النص النقدي (السياق Context) الذي يتموضع فيه هذا النص ويدين له بكل دلالاته. فالنص النقدي في التحليل النهائي محكوم بالسياق الذي ينتج فيه، ودراسته ينبغي بالتأكيد أن تمر عبر بوابة سياقه»؛ أي أن معنى أي نص وتفسيره يعتمدان على السياق، كما يقول T. K. Seung، ١٩٨٢. وكل تحليل نصي يفترض مسبقًا سياقًا للدلالة والتوصيل؛ لأن قضية (السياق-المعنى) ليست خارج نصيَّة، ولا داخل نصيَّة. ويحدد الغذامي أربع حالات للوظيفة النسقية، لكن إصطيف يعترض قائلاً: «يتساءل القارئ مجددًا: جميل كل هذا الذي شرحه الغذامي، ولكن: ما النسق؟ وما تعريفه؟ وما حدوده؟ وكيف تم اشتقاقه؟ وما الدلالة التي اختارها صاحبه له؟ ولكن ليس ثمة من إجابة!».

وقد سبق لي أن قدّمت تعريفًا للنسق (٢٠٠٦) على النحو التالي: «هو النظام التقني الذي يميز البنْيات المتشابكة في النص وهو متعدد، ومتنوع، ومتكرر، ودالٌّ على مستويات البنية. وهو شكلي نمطي تقليدي، ومبتكر، وعالمي، بينما تركز البِنْية على الدلالة، على الرغم من تقنيتها الشكلية. وبين النَّسَق والبنية علاقة جدلية لا فكاك منها؛ فالبنية هي التي تكشف النسقَ، كما أن النسق هو الذي يُكوِّن البنية»(٨).

٢- النواة الخفية.

يقول تيري إيجلتون شارحًا فكرة «المسكوت عنه» عند بيير ماشري ١٩٦٦ على النحو التالي: «ينطلق هجوم ماشري الحادّ على النقد الأدبي البرجوازي من أنّ العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق (ما لا يقوله)، فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجيا في النصّ الأدبي إلاّ من خلال جوانبه الصامتة الدالّة؛ أي نشعر بها في فجوات النصّ وأبعاده الغائبة. هذه الجوانب الصامتة هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها تتكلم، فالنصّ قد يُحرّم عليه -أيديولوجيًا- قول أشياء معينة؛ ولذلك تكمن دلالة العمل الأدبي في صراع المعاني أكثر مما تكمن في الوحدة بين هذه المعاني»(٩).

على الرغم من أن المكان حيز له كيان شبه مكتمل من وجهة نظر سكانه، وله حدود فعلية وحدود مجازية متصورة، فإن الحدود يمكن أن تُخترق؛ فالكيانية المجازية لا تتطابق بالضرورة مع الكيانية الفعلية؛ لأن المكان-الأمكنة تنتقل معنا وفينا خارج حدودها. إن المكان فضاء مغلق على الرغم من أنه مفتوح، وهو فضاء مفتوح على الرغم من أنه مغلق، وهناك فضاء ينطلق في مساحة النص المرسوم على بياض الورق، وهناك فضاء آخر يتولّد في أذهان القراء من خلال طرق متنوعة للقراءة. والمكان أيضًا معروف بحدوده؛ لأننا نمتلك تصورًا ثقافيًا مسبقًا عن وجود أمكنة أخرى في العالم، قد نراها وقد لا نراها، وهي تتجاوز أو تتقاطع أو تتفاعل مع المكان المعروف، وقد تنتقل الأمكنة الأخرى من مرحلة المجاز إلى الصورة المرئية، حين ننتقل أو نجبر على الانتقال إليها، لكن المكان الأول يبقى هو نواة الأمكنة في العالم، سواء في تصورنا واستحضارنا الذهني له أو في ممارستنا اليومية. وهكذا يتكون لنا فضاء مغلق وفضاء مفتوح، والذهن هو الذي يرسم ويشكل الحدود. يقول المعماري المصري حسن

فتحي: «لا بد من أن نميز بين الفضاء الكوني والفضاء المغلق، ولا نستطيع أن نختبر الفضاء الخارجي أو الكوني؛ حيث إنه يتمدّد إلى ما لا نهاية، فلكي نختبر الفضاء لا بد أن نستقطعه أو نحصره داخل الجدران. وبما أن الفضاء الخارجي يختلف عن الفضاء الداخلي؛ فإن إدراكهما يختلف أيضًا». وهكذا، فإنه كُلّما كان الشاعر عارفًا بتفاصيل المكان الأول ازداد شقاؤه ومعاناته، ولكنه أيضًا قد يعرف ويهرب من «النواة الخفيّة» إلى نويّات أخرى لأي سبب. فالمعرفة بالمكان الأول لا تنتج وعيًا شقيًا بالضرورة، فهناك شروط لتكوّن الحساسية باتجاه النواة الأولى، أهمها المعاناة الفعلية (المنفي الفعلي)، وليس الاستنطاق الجمالي الذهني المصطنع، وهناك فرق أيضًا بين الحنين الفولكلوري المجاني (النوستالجيا) والمعاناة الفعلية. وثمة أيضًا درجات للمعاناة والحساسية، لا يمكن أن نساوي بين مقتلع من أرضه بالقوة ومنفي مؤقت أو مهاجر اختياري. صحيح أن مشاعر المنفيين متقاربة، لكن لها درجات. ومن البدهي أن نجد استثناءات، مثلاً قد نجد مثقفًا منفيًا في وطنه أكثر حساسية من منفي عن وطنه. كما نجد فوارق هائلة بين مقتلع من أرضه يرفض الاندماج في المنافي ومقتلع آخر يعيش مندمجًا بسلام مع منفاه، حتى كأنه ليس بمنفاه، بل هو يعتبره «وطنه الجديد». ونجد أن علاقات المنفى بالمكان الأول علاقةٌ «نوستالجية/ حنينية» تتجلّى في المناسبات فقط! إن النواة الأولى مساحة من الحرية والاطمئنان، نشعر فيها بأن أقدامنا لها جذور تنغرس في قلب الكرة الأرضية، وتمتد حتى «قرن الثور»، كما يقول الخيال الشعبي؛ حيث تحتل النواة الظاهرية أو تخترق من الخارج تتقلص مساحة الحرية. إن من صفات المكان المغلق يمكن استخراج الصفات:

أ- **النواة الخفية**: المكان المغلق هو نواة قياسًا على الخارج، ولكن الأهم هو وجود نواة للنواة أو نواة خفية مجازية تتشكل لدى السكان الأصليين، انطلاقًا من منظور الخبرة الحضارية والثقافية. فليس صحيحًا أن أسوار القدس مجرد كومة من الحجارة مبنية على هيئة حيطان عالية تشبه أية أسوار في العالم؛ لأن لهذه الأسوار جذورًا غير مرئية موجودة في الروح، بل في عمق المكان نفسه. ولهذه الأسوار «نواة خفية» غير النواة المادية الظاهرة. ما يدل على ذلك، تغلغل التاريخ في وجدان البشر بطريقة إرادية وغير إرادية، وتأثيره الفعلي في البشر على الرغم من مرور القرون. فإن الحجر والبشر لا يفترقان، كما يقول شاعر العامية المصري بهاء جاهين:

الجرّافاتْ
يمكنْ تشيل الشَجرْ
يمكنْ تشيل الحجرْ /
إلاّ حنين البشرْ.

ب- **الحد - الحدود**: تلعب مقولة الحد - الحدود دورًا مهمًا في تشكيل المخيلة العالمية لا يستطيع أحد إنكارها. حتى بالنسبة إلى هؤلاء البشر المطمئنين في أوطانهم، هناك دائمًا حدّ (حدود): حدود فعلية واقية قابلة للتغير، وحدود مجازية متصورة. ويلعب الحدّ دورين مختلفين في آن معًا، هما: دور التمحور حول النواة والنواة الخفية، ودور التفاعل والتواصل بين النواة وبين النويات الخارجية. وقد يكون الحدّ عائقًا أمام التواصل والتفاعل، إذا ما أخذ التفاعل مفهوم التبعية للنواة الخارجية، ولكلٍّ من التفاعل والتقاطع والتواصل شروط ليست مثالية.

جـ- **البنية البصرية والبنية المتخيلة**: يتكون المكان من بنيتين تتقاطعان وتتفاعلان هما: «بنية بصرية»؛ حيث يتفاعل البصر البشري مع المرئيات المحسوسة ويعيد تشكيلها في أنساق بنيوية صغرى، و«بنية متخيلة» وهي بنية ثقافية وجدانية، تقوم بتحويل المرئيات إلى أنساق كبرى يحكمها نسق بنيوي واحد هو المكان المغلق. وتضاف حينئذ النواة الخفية؛ فالمكان -إذن- ليس المرئيات فقط.

د- **البشر والحجر:** يقول المثل الشعبي المصري «جنة بلا ناس.. ما تنداس»؛ فالمكان لا يكتمل بظاهريته حتى يجعل الناس له تاريخًا حقيقيًا وجدانيًا شعبيًا، وتاريخ المكان يبدأ منذ «الإنسان الأول» فيه بثقافته الوثنية، ولا ينتهي بل يتحول. وبالتالي فلكل مكان أزمنته المتعددة والمتنوعة التي تعطيه غنى ثقافيًا وحضاريًا، كذلك لا يمكن فصل الزمان عن المكان، ولكن لا يكون التطابق بين الزمان والمكان -بالضرورة- تطابقًا التحاميًا، ولا يكمن وضع المكان والبشر في حال التناقض، حتى لو أعلن بعض البشر تناقضهم مع بشر آخرين وليس مع المكان. لقد ظل تفاعل البشر مع الحجر والتراب أمرًا مستمرًا منذ القدم وحتى الآن، وظل الإنسان يرى وهو يشكّلُ التراب والحجر تحولات رموز حياته. وفي لحظة ما من عمر البشرية، كان الحجر معبودًا مع أنه من صنع يديه. إنّ لهذا الأمر علاقة بمسافة الولادة والموت الوجودي.

هـ- **الثنائيات:** ثمّة داخل يشتاق للخارج، وثمة خارج يشتاق للداخل. هناك رغبة خفية للتفاعل، والأصح أن نقول: ثمة داخل للخارج، وخارج للداخل، يتفاعلان جدليًا (سلبيًا وإيجابيًا)؛ فالثنائيات ليست ثابتة، وليست دائمًا واضحة الحدود: هناك مغرب للمشرق، ومشرق للمغرب. وهناك موسكو لنيويورك، وباريس ومدريد للقدس. وهناك قدس لموسكو، وقدس لنيويورك، وقدس لباريس، وقدس لمدريد، وقدس لفرانكفورت. لقد كانت القدس (قبل الاحتلال) ملتقى ثقافات العالم، وكانت وما تزال مغروسة في الوجدان العالمي، ولكنّها عاصمة الشعب الفلسطيني فقط. وقد تكون العلاقات اغتصابية أو ندية وفق الرغبات المثالية للبشر، فالمواصلات الحديثة ووسائل الاتصال -على الرغم من فوائدها المؤكدة- فإنها لم تستطع كسر الحدود بتحطيم متبادل عادل، ولم تستطع تكنولوجيا الحداثة أن تصل، ولن تصل أبدًا إلى النويّات الخفية. ولم تكن دائمًا ذات فائدة متوازنة بين الأنا والآخرين، بل أحيانًا استعملت ضد مصلحة الإنسان الآخر. ولا يتم التفاعل الخلاق الواقعي بين الأمكنة وثقافاتها المتنوعة إلا بتحطيم متبادل للحدود، واعتراف بالعدالة، وحق الشراكة والتنوع والتعدد. ولا يتم ذلك عبر التوحيد القسري للأمكنة والثقافات من خلال التوحيد القسري في التقنيات (أيديولوجيا البنى الموحدة مثلًا)؛ لأن الأيديولوجيا الليبرالية جعلت الإنسان متشيئًا؛ أي عبدًا للآلة، وعبدًا للسلعة التي لا عدالة في توزيع فوائدها. هنا يصبح نظام المجموعات المتحدة أفضل نظام. ولا يتم التوحيد عبر القسرية والاستعلاء وإنكار ندية الآخر، كذلك لا يتم التفاعل، ولن يتم عبر الاحتلال والاغتصاب، فحين يحدث الاغتصاب تهبّ (النواة الخفيّة) للدفاع عن نفسها. وإذا كان مختلفًا حول تفاصيل النواة؛ أي أهمية الأجزاء بالنسبة إلى بعضها، فإنه لا خلاف حول النواة الخفية، فللنواة الخفية مركز جاذبية يتعلق بها بشر الأمكنة. إن عملية التعلق لها تجلياتها البسيطة والعميقة التي تصل إلى حدّ الاستشهاد من أجل النواة الخفية أحيانًا(١٠).

*** ثقافة التفكيك: لا أصل للأصول!!**

يتمثل أساس التفكيك -بوصفه آلية لتفكيك الثقافة- كفلسفة في كلٍّ من الظاهراتية، والبنيوية، وجهود كلٍّ من: نيتشه، وهوسرل، وفرويد، وهايديجر، وقد يضاف تعددية التفسير الحاخامي لكتاب التوراة واختلافاتها، وتعددية التفكيك للثنائيات المتقابلة في الميتافيزيقيا المتمركزة،صوتيًا. ويرى إيجلتون أن التفكيكية «إصلاحية ويسارية متطرفة عجزت عن فهم الجدلية الطبقية»؛ لهذا، فإن ديريدا يقع هو الآخر في فخّ التمركز باختراع ثنائيات جديدة ميتافيزيقة -أيضًا- تستقي تمظهرها من المنابع الدينية؛ أي «الصوفية

اليهودية»، وهي -أي التفكيكية - تندرج في دائرة المحافظة حيث تبقى أسيرة الميتافيزيقا السائدة؛ لأن التفكيك لا يتخلّى عن الأفكار التقليدية، وهو يقوم بعملية الهزّ والقلب والرجّ والتحويل والإزاحة؛ ومعنى ذلك أن التفكيك يقوم بعملية حركية حيوية وهو يفكّك النص، لكنه في النهاية يترك الأجزاء متناثرة على الأرض دون تجميع، حين يتخذ موقف اللاموقف، ويُحسب للتفكيكية التي انطلقت من الشكّ المنهجي تلك الحيوية الفائقة المدهشة المحركة للنص المطمئن، فهي تضمن عبر تدمير المفاهيم السائدة للمقهورين أن يقرأوا النصوص التي كتبتها السلطة، وكتبها المنتصرون من أمثال: (قداسة رأس المال - قداسة الأصل - قداسة القُوَّة الاحتلالية)، وأن يقوموا بتفكيكها وكشف المسكوت عنه في نصوصها، وإنْ أمكن تدميرها؛ لأنها تقوم بدور التعمية السوداء على الحقيقة.

ومن هنا، يكون للمثقفين تطوير التفكيكية بتجاوز منجز دريدا والتفكيكية الأمريكية نحو آفاق أكثر عمقًا وأكثر جرأة؛ أي بتفكيك ما أسميه «التعليق في الهواء» الذي وصل إليه دريدا. لقد قدّمتُ في كتبي قراءةً كولاّجيّة/ مونتاجيّة للتفكيكية للحفاظ على الأمانة العلمية من جهة، ولكشف التناصّ والتلاصّ لدى بعض المثقفين العرب الذين يستخدمون العناوين البرّاقة المستهلكة من جهة أخرى، سواءٌ عناوين ديريدا الأصلية (الكتابة - الاختلاف - اللاتمركُز... إلخ)، أو عناوين التفكيكية الأمريكية (القراءة الخاطئة لبول دي مان).

إنّ مسألة الشكّ الذي تنطلق منه التفكيكية، كذلك عملية التدمير المنهجي لسلطة القوّة في النص أمرٌ إيجابي، وليست أمرًا سلبيًا كما يرى بعض منتقدي التفكيكية؛ لأن الشك والتفكيك والتدمير هم أساس الثورة، وإن كانت التفكيكية ثورة ناقصة في وجوه عدة. كذلك، فإن التفكيك يخدم منهجية التناصّ من زاوية كشف الرواسب العلائقية في النص، ليس بهدف فضحها، بل بهدف إعادة تركيب المعاني المبعثرة الأصلية ونقدها نقدًا جذريًا يسهم في كشف الحقيقة ونفض الغبار عنها، بعد أن وضعتها سلطة القوة في الهامش الذي تعلوه طبقات التراب. مثلاً، يمكن قراءة «التقابل الثنائي» بين الهولوكوست اليهودي والهولوكوست الفلسطيني بتفكيك هذا التقابل جدليًا؛ لاكتشاف أنّ الفلسطيني كان ضحيّة في المرتين، وأن اليهودي الأوروبي كان أمامه حلول عدّة اندماجية وحرّة في مكان آخر، ليس من بينها اختراع تاريخ مزوّر لليهودي الأورو-أمريكي، أو اليهودي الروسي في فلسطين القادم من «إمبراطورية الخزر». وسوف يكشف التحليل والتفكيك أنّ إسرائيل دولة غير شرعية، استعمارية مغتصبة، هي نتاج الاستعمار الأوروبي، وأنّ فلسفة-المابعدية لا تصلح للاعتراف بشرعية إسرائيل؛ لأن الضحايا ما زالوا في منافيهم، بل إن بعضهم في قلب أرضهم (فلسطين) يتألمون ويرغبون ويحلمون ويورثون هذا الميراث الدموي لأطفالهم في حليب الرضاعة.

ومن هنا، لا مكان للتسوية المبنية على الباطل العنصري. وهذا معناه أن نقول للعالم: خذوا يهودكم الذين أطلقوا على أنفسهم لقب إسرائيل، ونحن نتكفّل بحماية الطائفة اليهودية الفلسطينية الأصلية (٧٪ من الشعب الفلسطيني). أمّا تفكيك أطروحة «العقدة الإبراهيمية»، فهو يمسُّ الطائفة اليهودية الفلسطينية، ولا علاقة له من قريب أو بعيد بما يُسمّى دولة إسرائيل. وباختصار: «خذوا إسرائيل، ونحن نأخذ يهودنا الفلسطينيين». ومعنى هذا بوضوح أكثر، لن يجتمع الإسرائيليون مع الشعب الفلسطيني في مغارة الخليل، حتى لو اجتمعوا مجازيًا في موسيقى الكهف لـ اليهودي

الأمريكي رايخ؛ لأن اجتماعهما لا يعني آنئذ تفكيك العقدة الإبراهيمية، بل يعني منح الباطل شرعية من وهم التاريخ[١١].

٣- يوحنا سميث: ما النقد الثقافي؟

في مقال له بعنوان «ما النقد الثقافي» يقول يوحنا سميث: إن أحد أهداف النقد الثقافي هو أن يعارض الفكرة الشائعة عن الثقافة، أوبعبارة أخرى أن يعارض هذه النظرة الثقافية الطارئة التي عادة ما تساوي بين الثقافة بصفة عامة، وما نسميه أحيانًا الثقافة الرفيعة فقط. فالنقاد الثقافيون يرغبون في جعل مصطلح ثقافة مشيراً إلى الثقافة الشعبية بقدر إشارته إلى تلك الثقافة التي عادة ما نقرنها بما يطلق عليه الكلاسيكيات. ويمعنى آخر يمكن للناقد الثقافي أن يكتب عن «يوليسيز» لـ جيمس جويس، بمثل ما يمكنه الكتابة عن (مسلسل سينمائي) عن الخيال العلمي. ويواصل يوحنا سميث فكرته بالتأكيد على أن النقاد الثقافيين يسعون إلى تحطيم التخوم بين الأعلى والأدنى، كما يسعون إلى تعرية التراتبية التي يتضمنها التفريق بينهما. إنهم كذلك يودون كشف الأسباب (السياسية غالبًا) التي تجعل نوعًا معينًا من المنتجات الجمالية أكثر قيمة مما عداه. إنهم يقارعون المعيارية الأدبية القائمة عن طريق نقد فكرة المعيارية نفسها، وهم يحاولون أن يكونوا أكثر وصفية وأقل تقويمًا، وأكثر اهتمامًا بالربط بين المنتجات والأحداث الثقافية، من تصنيفها أو تثمينها. ولم يكن مفاجئًا إذن - يواصل الباحث- أن يكتب أربعة من النقاد الثقافيين المؤسسين في مقال عن «الاحتياج للدراسات الثقافية»، أنه: «يجب على الدراسات الثقافية أن... تتخلى عن هدف إعطاء الطلاب مدخلاً لما يمكنه أن يقدم ثقافة معينة ويشرحها، بل عليها في المقابل أن تظهر الأعمال في علاقتها بأعمال أخرى. ولعل أهم ما يجب أن يقاومه النقاد الذين يعملون على الدراسات الثقافية هو الفكرة السائدة عن الثقافة بوصفها كُلًا مكتملاً قد تمت صياغته بصورة نهائية. فالثقافة في الواقع هي مجموعة من الثقافات المتفاعلة الحيَّة المتنامية والمتغيرة، وعلى النقاد الثقافيين أن يكونوا متكيفين مع الحاضر، بل مع المستقبل. يجب على النقاد الثقافيين أن يقاوموا النخبوية الفكرية، ويجب على الدراسات الثقافية أن تكون مشروعًا تحرريًا».

يعلق يوحنا سميث على الفقرة السابقة بما يلي:

أولًا: يرى عددٌ من النقاد الثقافيين أنفسهم من منظور سياسي، وربما يكون منظورًا سياسيًا معارضًا.

ثانيًا: لقد كان النقاد الثقافيون أكثر انتقادًا للبنية التقسيمية التي تميز الجامعات؛ لأن هذه البنية -ربما أكثر من أي شيء- قد أبقت دراسة الفنون منفصلة عن دراسة التاريخ، ناهيك عن دراسة الأشياء الأخرى، مثل: التلفاز، الأفلام، الإعلانات، الصحافة، التصوير الشعبي، الفولكلور، وأنماط العلاقات المعاصرة، وثرثرات المحلات التجارية، والإشاعات كذلك. بهذه البنية التقسيمية للجامعات فرض التميز (أعلى/ أدنى) بالنسبة إلى الثقافة، متضمنًا أنه يستحسن ترك دراسة الموضوعات السابقة للمؤرخين، وعلماء الاجتماع، والأنثروبولوجيين، وعلماء اللغة، والباحثين في وسائل الاتصالات. لكن هذا الاقتراح -كما سيجادل النقاد الثقافيون- سيمنعنا من رؤية الجماليات الموجودة في إعلان مثلاً، بقدر ما سيمنعنا من رؤية العناصر الدعائية لعمل أدبي ما.

ثالثًا: مزج النقاد الثقافيون -دون أي ارتباك- معظم الأدوات التحليلية الكاشفة التي تم تطويرها في مجالات معرفية متنوعة، منسقين بين الأدوات وطارحين ما عداها. ولهذا قاموا بتشكيل شبكات مفاهيمية مختلفة عن تلك المفاهيم المفروضة والمقسمة بصورة انفصالية، وعبر الزمن ترسخت بصورة مبدئية شبكات من المفاهيم المتحررة والعابرة للمجالات المعرفية؛ لتمثل أساسات الدراسات الثقافية وبرامجها، والتي اكتملت ببرامج تحليلية حول الفنون الهزلية والمسلسلات الجماهيرية اليومية.

رابعًا: مع التحول السابق ظهر خطر مهم ودقيق؛ إذْ حذّر ريتشارد جونسون من أن النقاد الثقافيين يجب أن يكافحوا باجتهاد ليتجنبوا تحول الدراسات الثقافية إلى فرع مضاد لذاته، بحيث يتعامل الدارسون فيه مع أفلام الكارتون بوصفها معيارية بديلة، مؤمنين بأهمية هذه الأشكال الجماهيرية كعقيدة. ولهذا يقترح جونسون العودة إلى مبدأ أن الثقافة يمكن أن تتحول إلى مفهوم طبقي؛ أي إلى أداة لممارسة الغطرسة. والمبدأ الثاني يتمثل في الاعتقاد بأن التوجه التحليلي العابر للمجالات المعرفية -المضاد أحيانًا لهذه المجالات نحو ثقافة حقيقية- قد أصبح توجهًا مطلوبًا الآن؛ لأن التاريخ والفن والإعلام هي مجالات معقدة ومتداخلة.

خامسًا: ويا للسخرية! يقول يوحنا سميث، فقد لعب جونسون نفسه دورًا رئيسًا في تحويل الدراسات الثقافية إلى مؤسسة؛ حيث قام – مع ستيوارت هول وريتشارد هوغارت – بتطوير «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة» الذي أسسه هوغارت وهول في جامعة برمنجهام بإنجلترا عام ١٩٦٤. وفي الواقع، يُعدّ النقاد الأوروبيون حتى يومنا هذا أكثر انخراطًا، ليس فقط في تحليل أشكال الثقافة والمنتجات الشعبية، ولكن أيضًا في تحليل الذات الإنسانية والوعي الإنساني بوصفه شكلاً أو مُنتجًا ثقافيًا.

يرى يوحنا سميث أن من بين «التأثيرات البريطانية» على النقد الثقافي والدراسات الثقافية مؤثرين مبكرين: أحدهما هو الدراسة الثورية للناقد الماركسي ثومبسون Thompson التي تتناول تأثيرات الثورة الصناعية على التوجهات الإنسانية، وعلى الوعي كذلك؛ فقد رأى ثومبسون أن الرؤية الثقافية المشتركة تؤثر في سلوك العامة، وتتسبب في نشأة سلوكيات جمعية. أما المؤثر الثاني -وربما الأعظم- فهو رايموند ويليامز الذي يوضح في «الثورة الممتدّة» و«الثقافة والمجتمع» أن الثقافة ليست شيئًا ثابتًا قد تم إنجازه، بل هي شيء حي دائم التغيير. ورأى ويليامز أن الثقافة في علاقتها بالأيديولوجيات هي ما أطلق عليه: الطرق المتبقية أو المهيمنة أو المنبثقة في رؤية العالم، وهو ما يبدو محكومًا بطبقات أو أفراد يملكون السلطة في زمرة اجتماعية معينة. وخلافًا لثومبسون وهوغارت، تجنب ويليامز التشديد على الطبقات الاجتماعية والصراع الطبقي في مناقشة تلك القوى التي كان لها التأثير الأقوى في تشكيل وتغيير الثقافة.

ويقرر يوحنا سميث بأن الماركسية هي الخلفية البعيدة لمعظم الدراسات التي تنتمي إلى النقد الثقافي؛ ولذا يرى بعض النقاد الثقافيين أنفسهم نقادًا ماركسيين، ومن الأفكار الماركسية المرتبطة بتطور النقد الثقافي مثل: والتر بينيامين، وأنطونيو غرامشي، ولوي ألتوسير، وميخائيل باختين.

وتناول يوحنا سميث في مقالته «ما النقد الثقافي» موضوع النقد الثقافي النِسْوي. فمثلاً، صدرت رواية رومانسية كتبتها تانيا موديليسكي T. Modleski بعنوان «حب وانتقام» ١٩٨٢، وكتبت عنها الناقدة النِسْوية جانيس رادواي J. Radwy التي تشير إلى أنَ الكثير من النساء اللواتي يقرأن الروايات يفعلن ذلك من أجل ملء الوقت والفضاء الخاص بهن وحدهن. وتجادل الناقدة بأن مثل هذه الروايات ربما تنتهي بالزواج، لكنه عادة ما يكون زواجًا بين بطلة فعّالة مستقلة ورجل قوي استطاعت البطلة ترويضه بأن جعلته حسّاسًا ومتعاونًا. كما أثبتت الناقدة أن المستهلكين لا يشترون الروايات التي يتم فيها اغتصاب البطلة على سبيل المثال.

وفعلت ماري بوفي الشيء نفسه في كتابها «الأنثى المثالية والمرأة الكاتبة» ١٩٨٤، وهو كتاب تقتفي فيه الآداب الأنثوية؛ حيث تربط بوفي بين الآداب التي علمتنا إياها نساء القرن التاسع عشر اللواتي كتبن آداب السلوك «الإيتيكيت» ومجلات السيدات، وبين الروايات الحالية ذات الأفكار الأبوية. وتتعامل الناقدة لي هيللر L. Heller

مع رواية «فرانكنشتين Frankenstein» بوصفها رواية رعب Gothix Fiction، مضيفة أن الشيء المثير في روايات الرعب هذه أنها قد وجدت تشكلات لها في كلٍّ من: الأدب الرفيع والأدب الشعبي. وتواصل بأن روايات الرعب تستحوذ على إعجاب جمهور القراء والمشاهدين؛ وذلك لأسباب عادة ما يصعب فهمها. وعلى الرغم من أن رواية فرانكنشتين هي عمل كلاسيكي، لكنها تشكل موضوعًا مناسبًا إلى حدّ بعيد للنقد الثقافي. ويبدو عمل لي هيللر النقدي ممثلاً للنقد الثقافي في أفضل صوره[١٢].

٤- المدرسة السلافية: الواقعية الجدلية، والشكلانية الروسية.

السلاف (الصقالبة) يشكلون رابع عرق جامع في العالم (٤٠٠ مليون)، وهم يتحدثون باللغات السلافية، وينقسمون كالتالي:

- سلاف شرقيون: بيلاروس - روس - أوكرانيون - روسينيون.
- سلاف غربيون: تشيك - كاشبيون - بولنديون -صوربيون - سلوفاكيون.
- سلاف جنوبيون: بلغار - بوشناق - كروات -مقدونيون - صرب - غوراني - سلوفينيون - مونتينيغريون.

أما «اللغات السلافية» فهي مجموعة من اللغات المتقاربة التي يتحدثها سكان كلٍّ من: أوروبا الشرقية، والبلقان، وأجزاء من أوروبا الوسطى، وجزء في شمال آسيا. وفروعها هي اللغات السلافية الشرقية مثل: الروسية - البيلاروسية - الأوكرانية، واللغات السلافية الجنوبية مثل: البلغارية - السلوفينية - الكرواتية - البوسنية - الصربية - المقدونية. واللغات السلافية الغربية مثل: اللغة البولندية - وفرع اللغات الليتشيتية.

وقد زار البلاد السلافية (الصقالبة) السفير العربي ابن فضلان (٩٢٢م)، وزارها المسعودي في القرن العاشر. كما كتب البكري في القرن التاسع عن فترة ما قبل تأسيس لدولة البلغارية (٦٨١م). وكتب عنها المؤرخ الطبري (٨٣٩-٩٢٣م)، وكتب كذلك عنها ابن البطريق (٨٧٦-٩٤٠م)، ويدين التاريخ البلغاري للمسعودي بمعلومات لم ترد في أي مصدر آخر. وكتب يحيى الأنطاكي (القرنين العاشر والحادي عشر) عن الحروب البلغارية - البيزنطية، وكتب عنهم الرحالة والجغرافي الشهير الإدريسي (١١٠٠-١١٦٥م) في كتابه «نزهة المشتاق في اختراق الآفاق». وتحدث عنهم أبو الفداء (١٢٧٤-١٣٣١م)، وغيرهم كثير[١٣].

وفي عام ١٦١٣م انتقل الحكم في الدولة الروسية إلى أسرة رومانوف القيصرية، وتشكلت في منتصف القرن الثامن عشر «النظرية السلافية» بقيادة العالم الروسي الموسوعي لومونوسوف Lomonosov الذي أكّد على الأصول السلافية لروسيا. وقد ازدهرت «النظرية السلافية القومية» في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وكانت قد نشأت «الكتابة الكيريلية» التي اعتمدتها الشعوب السلافية عام ٨٦٣م على يدي الأخوين: كيريل وميتودي، والتي تستخدم ٢٩ حرفًا، وهي ما تكتب بها اليوم كلٌّ من: روسيا - بلغاريا - أوكرانيا - صربيا - بيلاروسيا، وغيرها.

أثر السلافيون في الحركة العلمية الغربية بشكل كبير، وبخاصة في العلوم الإنسانية مثل: نظرية الأدب - النقد المقارن - علم الجمال، وغيرها. وتفرعت من هذه المجالات فروع كثيرة استقلت بذاتها مثل: أدبية الأدب «ليتراتورنوست»، والتي شكلت مركزًا نقديًا ثقافيًا عالميًا عبر الهجرة من الاتحاد السوفييتي إلى الولايات المتحدة «النقد الجديد»، وإلى فرنسا «النقد البنيوي»؛ أقصد أن نقطة البدء كانت النقد اللساني الروسي، أو ما يسمى بـ «الشكلانية الروسية»:

أولًا: نلاحظ أن أعداء الثقافة الروسية تجاهلوا حقيقة مفادها أن هذا النقد الأدبي اللساني نشأ عام ١٩١٥، وتطور حتى عام ١٩٣٠ تقريبًا في أحضان الدولة الثورية الجديدة «الاتحاد السوفييتي» في عهد لينين، وليس في ظل روسيا القيصرية، ولا في ظل الستالينية.

ثانيًا: كان هذا النقد ليس لسانيًا فحسب، بل كان أيضًا نقدًا ثقافيًا أدبيًا جماليًا، بمعناه العام.

ثالثًا: كان الشكلانيون الروس أو الجماليون الثقافيون الروس سلافيين أيضًا، بكل ما في الكلمة من معنى؛ بمعنى أنهم كانوا يشعرون أنهم سلافيون في الوطن، وسلافيون في المنفى؛ أي أن ثقافتهم -وهي ثقافة عريقة - لها خصوصيتها وتميزها عن ثقافة الغرب الأوروبي والولايات المتحدة.

رابعًا: منذ ١٩٣٢ تقريبًا، بدأت مدرسة «الواقعية الاشتراكية» تأخذ اتجاهين، هما «اتجاه الواقعية الجدلية»، وهو اتجاه علمي مادي مرتبط بالمادية الجدلية والمادية التاريخية ومقولاتهما. و«اتجاه الواقعية الحزبية»، وهو الاتجاه الذي قاد إلى «نظرية الانعكاس». فيما رفض الاتجاه الأول الواقعية الفوتوغرافية والانعكاس السطحي، بل قال بأن الانعكاس في النصوص العميقة عادة ما يكون معقدًا؛ أي عميقًا. ذلك أن المثقفين الذين قاوموا «الستالينية الفكرية» هم فرع من فروع «الواقعية الاشتراكية»، ولم يكونوا من الشكلانيين.

خامسًا: هناك ظاهرتان برزتا في ظل «الحرب الثقافية الباردة» بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي في الفترة من (١٩٤٧-١٩٩٠) هما: «ظاهرة المكارثية» في الولايات المتحدة، و«ظاهرة الانشقاق الثقافي» في الاتحاد السوفييتي وأوروبا الشرقية. وهما تحتاجان إلى أدوات نقدية أدبية وأدوات نقدية ثقافية لتحليلهما - تحليلًا جماليًا وأدبيًا وثقافيًا - يبدأ من اللغة.

سادسًا: كانت الاشتراكيةُ في العصر الاشتراكي «قشرةً فكرية» تغطي النواة السلافية العميقة التي تكاد تنفجر آنذاك. فلم تصل الاشتراكية إلى عمق المجتمعات السلافية، بل كانت قيدًا وحاجزًا خلق البيروقراطية والدكتاتورية البوليسية وعقدة الخواجة؛ أي عقدة النقص تجاه اقتصاديات الغرب الاستهلاكي بين جيل الشباب بشكل خاص. ومن هذه العقدة، اخترق الغرب المتعالي الاقتصاد الاشتراكي من باب الكماليات.

سابعًا: ظلت الشعوب السلافية طيلة القرن العشرين تتابع بشغف الظواهر الإبداعية الفردية عند كلٍّ من: ماياكوفسكي، وسيرغي يسينين، وأنّا أخماتوفا، وفوزنيسنسكي، وإيفنوشنكو، وباسترناك، ورسول حمزاتوف، وغوغول،وأيتماتوف، وشولوخوف، وقسطنطين سيمينوف، ومكسيم غوركي، وديستويفسكي، وتشيخوف، وتولستوي، وبوشكين، وغيرهم). أما الشعب البلغاري مثلًا، فقد كان يفخر بشاعر المقاومة البلغارية نيكولا فابتساروف صاحب ديوان «أغاني الموتور»، وهو اليساري الذي أعدمته محكمة الاحتلال الألماني لبلغاريا عام ١٩٤٢؛ لمشاركته في المقاومة الفدائية العسكرية ضد الاحتلال. وظل الشعب البلغاري -البالغ تعداده حينذاك ١٢ مليون نسمة- يفخر بشعرائه وكتابه ونقاده، مثل: خرستو بوتيف، وباغريانا، وبيو يافوروف، وإيفان فازوف، وإلياس كانيتي الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٨١. وظل أيضًا يفخر بالناقدين البلغاريين تزفيتان تودوروف، وجوليا كريستيقا اللذين تخرجا في «جامعة صوفيا» قبل هجرتهما إلى باريس، ليصبحا ناقدين عالميين.

ثامنًا: صحيح أن المجر ورومانيا ليستا سلافيتين لغويًا وعرقيًا، لكنهما تنتميان إلى المحيط السلافي، بحكم الجغرافيا والأيديولوجيا؛ أعني في مرحلة ما قبل انهيار جدار برلين.

٥- «الشكلانيون الروس» ليسوا شكلانيين!

إذا عدنا إلى «موسوعة الفلسفة الكونية» ١٩٩٠، وجدنا عددًا من «استعمالات اللخطاب»[١٣]:

١- يرتبط المتكلم في خطابه بزمان ومكان معينين، يخضع فيها الخطاب لما هو متعارف عليه من قواعد الكلم ومتداول بشأنه داخل جماعة لغوية.

٢- تعد الحوارية الأنموذج الأصلي الذي تصبح بموجبه إمكانية تحقق الخطاب - عبر مخاطبين- صفة ملموسة، ويختلف الأداء اللغوي بتعدد السياقات الذي يصبح معبراً عنها ومرجعًا لها، مما يسمح بوجود علاقات ترجمة حية فيما بينها، قد يتخللها ميزان القوى وسوء الفهم أو التلاعب بالمعاني.

٣- تحشر الذات المتكلمة نفسها في أداء الخطاب بوساطة اللغة، الأمر الذي يقتضي في تحليله النفاذ إلى أغوارها التي سبرته؛ لأنها هي في الوقت نفسه محصلةً له، وضرورية لفهمه وإنتاجه.

٤- كل الممارسات الخطابية هي ممارسات بين الرموز اللغوية لها دلالات سيميوطيقية متزامنة، على الرغم من تعارضها.

٥- الممارسات الخطابية هي ممارسات بين الرموز اللغوية، على الرغم أيضًا من التفاوت بين سياق الخطاب -الذاتي أو الموضوعي- والخطاب نفسه.

٦- لا يمكن فصل الخطابات عن سياق النشأة الذي يحضنها، والتي تسهم من دون شك في بنائه.

أما في مجال اللسانيات، فنجد أن أحمد المتوكل يقدم التعريف التالي للخطاب: «يُعدُّ خطابًا كل ملفوظ / مكتوب يشكل وحدة تواصلية قائمة الذات». يُفاد من التعريف -حسب المتوكل- ثلاثة أمور:

أ- تحييد الثنائية التقابلية (جملة/ خطاب)؛ حيث أصبح الخطاب شاملاً للجملة.

ب- اعتماد «التواصلية» معيارًا للخطابية.

جـ- إقصاء معيار الحجم من تحديد الخطاب؛ حيث أصبح من الممكن أن يُعدَّ خطابًا نصٌّ كامل، أو جملة، أو مركّب، أو شبه جملة.

أما «النص»، فقد أطلق على الإنتاج الذي يتعدّى الجملة، باعتباره سلسلة من الجمل يضبطها مبدأ الوحدة ومبدأ الاتساق أو التناسق[١٤].

إن اللغة هي مربط كل العلوم الإنسانية، ولا نستطيع بدون تحليلها الوصول إلى قراءة صحيحة للخطابات الفكرية والثقافية والجمالية والأدبية وغيرها. لكن بعض القراءات تحصر الشكلانيين الروس في إطار واحد، هو المجال اللساني الشكلي، وهذا غير صحيح. فالشكلانيون الروس أنجزوا أهم فاعلية في العالم الثقافي من خلال دراساتهم النقدية، وهي نقل النقد من قراءة الوظيفة إلى قراءة «طبيعة الأدب» التي أسماها ياكوبسون «أدبية الأدب» ١٩٢١، هذا أولاً. وثانيًا، استطاع الشكلانيون الروس إيصال ما أنجزوه إلى العالم - أوروبا والولايات المتحدة - فأصبح منجزهم عالميًا. وثالثًا، أصبح منجزهم مؤثرًا، بل هو المؤثر الأساسي في «النقد الجديد الأمريكي» و«البنيوية الفرنسية». ولم تعد أفكارهم تنسب لمجموعة من الأفراد نشأت في موسكو وبطرسبرغ وتارتو، بل تحولت إلى حركة عالمية بتأثير الماركسية. هكذا، لم يعد الشكلانيون الروس (شكلانيين)؛ لأنهم عاشوا في ظل الصراعات الأيديولوجية، وتفاعلوا معها سلبًا وإيجابًا، ولم تعد أفكارهم النقدية معزولة في إطار اللسانيات، بل تجاوزت ذلك بالترابط مع العلوم الإنسانية. والمدهش في كل ذلك أن تأثير هذه «الأفكار المهاجرة» ما زال مستمرًا حتى اليوم.

١- إيخنباوم والمنهج الشكلي:

يحدد إيخنباوم في مقالته «نظرية المنهج الشكلي» ١٩٢٥ منجزات الشكلانيين الروس، بما يلي:

* انطلاقًا من التقابل الأولي والشامل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية توصلنا إلى تمييز مفهوم «اللغة اليومية» حسب الوظائف المختلفة لها، وإلى حصر مناهج اللغة الشعرية واللغة الانفعالية. وانصب اهتمامنا على دراسة «الحديث الخطابي» الذي كان يبدو لنا قريبًا جدًا من الأدب في اللغة اليومية، كما شرعنا في الحديث عن بلاغة تتولد من جديد إلى جانب الإنشائية حول لغة لينين.

* انطلاقًا من المفهوم العام للشكل - في إدراكه الجديد- توصلنا إلى «مفهوم النسق»، ومن ثم إلى مفهوم الوظيفة.

* انطلاقًا من التقابل بين الإيقاع الشعري والوزن، ومن مفهوم الإيقاع كعامل بان للشعر في وحدته توصلنا إلى إدراك الشعر كشكلٍ متميز للخطاب، ويتوافر على خصائصه اللسانية المتميزة (نظمية، ومعجمية، ودلالية).

* انطلاقًا من إقامة «هوية النسق»، واعتمادًا على مواد مختلفة، ومن تمييز النسق -بحسب وظائفه- توصلنا إلى مسألة تطور الأشكال؛ بمعنى «قضايا دراسة التاريخ الأدبي»(١٥).

إضافة لذلك، يشير إيخنباوم إلى أنه برزت في أعمال الشكلانيين بعض المبادئ التي تعارض تقاليد وقواعد العلم الأدبي وعلم الجمال بصفة عامة، لكن المفاهيم التي وضعها الشكلانيون الروس كانت تهدف إلى الوصول إلى «النظرية العامة للفن». وهكذا بعد أزمة علم الجمال الفلسفي، وجد المنهج الشكلي والمستقبلية Futurisme نفسيهما مترابطين تاريخيًا، غير أن القيمة التاريخية للشكلانية -حسب إيخنباوم- هي موضوع مستقل. ويواصل إيخنباوم الدفاع التبريري بأن هدف الشكلانيين كان الوصول إلى موقف علمي وموضوعي من الوقائع الأدبية؛ لهذا رفض الشكلانيون المُسلّمات الفلسفية، والتأويلات السيكولوجية، والجمالية، والتاريخية، والنظريات الأيديولوجية للفن. يقول إيخنباوم إن اعتراض الشكلانيين لم يكن ضد المناهج السابقة في ذاتها، وإنما اعترض الشكلانيون على «الخلط اللامسئول بين علوم مختلفة، وقضايا علمية مختلفة». لقد حدّدنا الشرط الأساسي، وهو أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يتمثل في دراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها كل مادة أخرى. لقد أنجز ياكوبسون الصيغة النهائية للفكرة، بقوله الشهير ١٩٢١: «إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية Litteratité؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيًا»(١٦).

٢- (شكلوفسكي Shkloviski): الفن بوصفه نسقًا ١٩١٧:

فتح شكلوفسكي الطريق أمام تحليل ملموس للشكل، من خلال ما يمكن أن يمثل ميثاقًا للمنهج الشكلي، وملخصه ما يلي:

* إن الصور لا تتبدل تقريبًا -كما يقول شكلوفسكي- فكلما سلطتَ الضوء على حقبة ما ازددتَ اقتناعًا بأن الصور -التي كنت تعتبرها من ابتكار شاعر- إنما استعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين، وبدون تغيير تقريبًا. إن كل عمل المدارس الشعرية لا يغدو إذْ ذاك سوى مراكمة واكتشاف أنساق جديدة لترتيب وتحضير الأدوات الكلامية، وهو يرتكز على ترتيب الصور أكثر منه على خلقها.

* يُعرّف شكلوفسكي «الصورة الشعرية» بأنها: إحدى وسائل اللغة الشعرية، أو هي نسق تشبه وظيفته وظيفة باقي أنساق هذه اللغة، مثل: «التوازي» البسيط والسلبي، والمقاربة، والإعادة، والتناظر (السيمترية)، والمبالغة، وغيرها. وهكذا يدخل مفهوم الصورة في المنظومة العامة للأنساق الشعرية، ويفقد دوره الطاغي في النظرية.

* أعاد شكلوفسكي القول بأن الصورة والرمز ليسا هما ما يفرق اللغة الشعرية عن اللغة النثرية (اليومية): تختلف اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالخاصية المدركة لبنائها.

* لقد كان الاهتمام ينصب في مجرى تحطيم الشراكة بين الشكل والمضمون. أما مفهوم «النسق» فكان ذا أهمية كبيرة جدًا -كما يقول إيخنباوم- خلال التطور اللاحق؛ نظرًا لأنه يترتب مباشرة عن وضع تحديد للاختلاف فيما بين اللغة الشعرية واللغة اليومية. وقد برهن شكلوفسكي على وجود أنساق خاصة بالتركيب مرتبطة بالأنساق الأسلوبية العامة، كما في حكايات وقصص قصيرة شرقية و«دون كيخوته» لـ ثربانتس، وغيرها.

* تحتوي مقالة شكلوفسكي على الصلة بين أنساق التركيب والأنساق الأسلوبية العامة ١٩١٩، وتتأسس هذه الصلة على سلسة من النقاط منذ البداية؛ حيث يؤكد على وجود أنساق خاصة بتركيب المبنى، تغيرت مزجًا بين سلسلة من الحوافز Motifs، وانتقل شكلوفسكي من مستوى العناصر الموضوعاتية Thematiques إلى مستوى عناصر التحضير، وهنا تأكيد على «وحدة النسق».

* قاد اكتشاف الأنساق عند الشكلانيين الروس -التي تُستعمل خلال المبنى، مثل: البناء المتدرّج، التوازي، التأطير، والتعداد ...إلخ - إلى فهم «الاختلاف» فيما بين عناصر بناء عمل ما والعناصر التي تشكل مادته، مثل: المتن الحكائي، واختيار الدوافع، والشخصيات، والأفكار... وكان الفرق واضحًا؛ لأن المهمة الأساسية كانت إثبات وحدة هذا النسق البنائي أو ذاك.

* لاحظ شكلوفسكي العلاقة بين النَسَق والتحفيز؛ فقد تمّ بناء رواية «دون كيخوته» مثلًا بمساعدة «نسق التنضديد Enfilage» و«المحفزة-Mptive» من خلال نموذج الرحلة. وقد أخذت هذه الرواية كمثال؛ لأن النسق والتحفيز فيها ليسا مترابطين ترابطًا كافيًا يسمح بصياغة رواية محفزة كليًا، وجميع أجزائها متلاحمة.

* يقول شكلوفسكي في مقالته «بناء القصة القصيرة والرواية»: «إنَّ (الخلط) يصلح كنسق أساسي للتركيب Composition؛ فحكاية «في الحمام» لـ تشيكوف تكتسب قيمتها عندما نعرف أن العدميين والرهبان كانوا في روسيا القديمة يُطيلون شعورهم. وهناك نسق آخر يستعمل في بناء القصة القصيرة هو نسق التوازي Parallelism، وهناك أيضًا نسق الإغراب، كما عند تولستوي؛ حيث يرفض أن يتعرف على الأشياء، فيصفها كما لو كان يبصرها للمرة الأولى. لقد استعمل تولستوي نسق «البناء ذي المراقي» وهناك «أنساق تقنية» و«أنساق كتابية Livresques». وتستعمل روايات الشُطّار Picaresques الإسبانية نسق التأطير Encadrement، وهو ما فعله ثربانتس أيضًا. غير أن التركيب بوساطة «نسق التنضديد» هو الأكثر شيوعًا، كما في «الجحش الذهبي» للروماني الجزائري أبوليوس التي تعتبر أقدم رواية في العالم(١٧).

* يقول شكلوفسكي بأن كلًا من نسق التأطير ونسق التنضديد قد ساعدا على إدماج مزيد من المواد الأجنبية في جسد الرواية، ونلاحظ هذه الظاهرة في «دون كيخوته» لـ ثربانتس(١٨).

٣- توماشفسكي Tomashevsky ١٩٢٥:

* **مفهوم الغرض**: هو مفهوم شامل يوحّد المادة اللغوية للعمل الأدبي، فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين. وفي الوقت نفسه، فإن كل جزء من أجزائه يتوافر بوحدة غرضية نوعية. وعن طريق تفكيك العمل إلى وحدات غرضية، يمكن أن نصل في النهاية إلى الأجزاء غير القابلة للتفكيك؛ أي إلى الجزيئات الصغيرة للمادة الغرضية، مثل: (لقد حلَّ المساء) - (مات البطل) - (وصلت الرسالة). إن غرض هذا الجزء من العمل غير القابل للتفكيك يُسمّى «حافزًا»، وكل جملة تتضمن في العمق (حافزًا) خاصًا بها، وتسمى الوحدة الغرضية التي توجد في أعمال مختلفة حافزًا أيضًا، مثل: اختطاف الخطيبة، والحيوانات التي تساعد البطل على تنفيذ مهامه... إلخ، وتسمى الحوافز التي تغير وضعية وضعية ما

«حوافز دينامية». أما تطور الفعل، ومجموع الحوافز التي تميزه، يُسمّى «حبكة Intrique»، وتختص الحبكة بالشكل الدرامي.

* مثلما تعرض توماشفسكي لمصطلحات مثل: الغرض والحافز والحبكة تعرض كذلك لمصطلح «النسق»:

أ- تعرض لمفهوم «نسق الإفراد Singularisation» باعتباره حالة خاصة من حالات التحفيز الجمالي؛ فإدراج مادة غير أدبية في عمل أدبي ما يجب أن يبرر بجدتها وفرديتها حتى لا تتنافر والمكونات الأخرى للعمل الأدبي. يجب الحديث عن المبتذل والعادي كجديد وغير عادي، كما أن المألوف يجب أن يتم تناوله كشاذ. إن هذه الأنساق التي تجعل الأشياء المألوفة شاذة قد حفرت هي ذاتها، وفي العادة بانحراف هذه المشاكل في نفسية البطل الذي يجهلها، وهو نسق لا يصلح إلا لجعل الغرض شاذًا.

ب- على الرغم من أن «أنساق التركيب» تتميز في كل البلدان وعند كل الشعوب بتشابه ملحوظ، فإن الأنساق الملموسة والخاصة وكذا اتساقها وطرق استعمالها وحتى وظائفها -وإن بصورة جزئية- تتبدل بشكل هائل خلال تاريخ الأدب في كل حقبة أدبية، وفي كل مدرسة تتميز بنظام من الأنساق خاص بها. هنا ينبغي أن نفرق بين الأنساق الأصولية والأنساق الحرّة، فالأنساق الأصولية هي تلك التي تكون ضرورية لنوع معين أو عصر معين، مثل الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر التي تتميز بالوحدات الدرامية والتقنين الدقيق لكل شكل أدبي. لقد غدت «تعرية النسق» لدى «المستقبلية» سلوكًا تقليديًا.

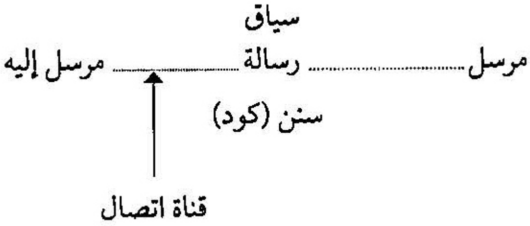
جـ- إن النسق المدرك لا يبرر جماليًا إلا إذا قصد إلى جعله مدركًا بصورة طوعية، والنسق المدرك -إذا وضع عليه الكاتب قناعًا- أحدث انطباعًا مضحكًا على حساب العمل الأدبي. واتقاء لهذا الانطباع، يعد الكاتب إلى كشف النسق.

د- يقول توماشفسكي: «هكذا تولد الأنساق، تعيش، تشيخ، ثم تموت». وتبعًا لتطبيقها فإنها تغدو آلية، فتفقد وظيفتها وتغدو غير فعَّالة. وسعيًا لقهر آلية النسق، فإنه يجدد بفضل وظيفة جديدة أو معنى جديد[١٩].

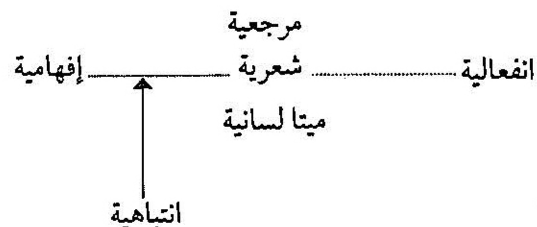
٤ - ياكوبسون: «درجات السيطرة»، و«خطاطة التواصل والوظائف»:

رومان ياكوبسون [٢٠] Yacobson ١٨٩٦-١٩٨٢ ناقد لساني وثقافي من مواليد موسكو، عاصر الرمزية والمستقبلية الروسية، وكان صديقًا للشاعر ماياكوفسكي. ويعتبر ياكوبسون مؤسسًا مشاركًا لحلقة موسكو اللسانية (١٩١٥-١٩٢٠) التي كانت على اتصال بحلقة أخرى في بطرسبورغ؛ أي جمعية دراسة اللغة الشعرية (الأوبوياز). وقد لعب دورًا مهما في نشأة «مدرسة الشكلانيين الروس»، وأسهم في تأسيس «حلقة براغ اللسانية» في تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٢٦، وكان نائبًا لرئيسها. ثم انتقل إلى أميركا سنة ١٩٤١، وبدأ منذ سنة ١٩٤٦ يُدرّس في جامعات أميركية، منها «معهد ماساشوستس التقني MIT» بوصفه أستاذًا للسانيات العامة واللغة والأدب السلافيين، كما أسهم في أعمال «حلقة نيويورك اللسانية» بما يطلق عليه «خطاطة التواصل»، فالعوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي.

يقول ياكوبسون: إنَّ «المرسل» يوجه «رسالة» إلى «المرسل إليه»؛ ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي بادئ ذي بدء «سياقًا/ مرجعًا» تحيل عليه، سياقًا قابلًا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيًا أو قابلًا لأن يكون كذلك. وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننًا «الكود» مشتركًا كليًا أو جزئيًا بين المرسل والمرسل إليه، أو بعبارة أخرى بين المُسنّن ومفكك سنن الرسالة. وتقتضي الرسالة أخيرًا اتصالاً «قناة فيزيقية»، وربطًا نفسيًا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالاً لا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه. ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يُمثّل لها في الخطاطة التالية:



ويُولّد كل عامل من هاته العوامل السابقة وظيفةً لسانية مختلفة، وهذا ما جعل ياكوبسون يقدم لنا ما يسمّيه «خطاطة الوظائف المناسبة»[٢١]:



هذه الخطاطات أصبحت مجالاً لنقاش عالمي لم يقتصر على العالم السلافي، بل تجاوزه نحو الولايات المتحدة، وأوروبا. كما اشتهرت عالميًا فكرة «القيمة المهيمنة» التي طرحها ياكوبسون، وأُسمّيها «درجات السيطرة».

* «درجات السيطرة»: فكرة أدبية وثقافية ولسانية؛ لأننا هنا ننطلق من علوم اللغة وإبداعاتها. ويؤكد ياكوبسون (الروسي السلافي اللساني) على ما يلي -وهو عكس الرأي الشائع عن الشكلانيين- يقول: «إننا - أنا، وتينيانوف، ومكاروفسكي، وشكلوفسكي- لا ننادي بأن الفن يكتفي بنفسه. إننا على العكس من ذلك، نبين أن الفن لبنة في الصرح الاجتماعي، ومكوّن متعالق مع المكونات الأخرى، مكوّن متغيّر؛ لأن دائرة الفن وعلاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدليًا بدون انقطاع. إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن، وإنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية». (قضايا الشعرية، ص١٩)

من جهة أخرى يقول ياكوبسون: إن الشعرية Poeticité هي مجرد مكوّن من بنية مركبة، إلاّ أنها مكوّن يحوّل بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع. فإذا ظهرت الشعرية وبلغت في أهميتها «درجة الهيمنة» في أثر ما، فإننا سنتحدث حينئذ عن الشعر. (ص١٩).

يعرّف ياكوبسون في كتابه «نظرية المنهج الشكلي» (ص ٨١-٨٨) «الوظيفة المهيمنة» باعتبارها عنصرًا بؤريًا Focal للأثر الأدبي. إنها تحكم العناصر الأخرى وتحددها وتغيرها، كما تضمن تلاحم البنية. فالمهيمنة تكسب الأثر نوعية هي خطاطتها العروضية؛ أي شكلها كشعر. إن عنصرًا لسانيًا نوعيًا يهيمن على الأثر في مجموعه، إنه يعمل بشكل قسري ممارسًا بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى. والشعر... نظام من القيم، يتوافر على سُلَّميّة خاصة لقيمه العليا والدنيا، وبين هذه القيم قيمة رئيسة هي «المهيمنة». ومن جهة أخرى، فإن تعريف أثر أدبي -فيما لو قارناه بمجموعات أخرى من القيم الثقافية - يتغير بدرجة ملحوظة منذ أن يؤخذ مفهوم المهيمنة كنقطة انطلاق. إن الأمر يتعلق بانزلاقات في «العلاقات المتبادلة» لمختلف عناصر النظام؛ أي بتبدل المهيمنة، حيث تصبح العناصر الثانوية أساسية، والعكس صحيح. ويؤكد ياكوبسون أن «ما كان يعتبر بدعة أو منحطًا أو لا قيمة له يمكن أن يظهر، أو يُتبنى، في أفق نظام جديد بوصفه قيمة إيجابية».

في مقالة ياكوبسون «شعر النحو، ونحو الشعر» ١٩٦٠ يقول عن «التوازي» (ص٦٦): «أفرد المختصون عناية خاصة لـ «توازيات الأطراف» التي تميز «الكتاب المقدس»، والتي نجد أصولها في الموروث الكنعاني القديم. صحيح أن ياكوبسون انطلق من اللسانيات، لكنه مارس هنا «النقد الثقافي» بمعناه العام. وعلى الرغم من أن «التوازي» مصطلح لساني، فإنه استعمل في النقد المقارن كمصطلح ثقافي عالمي[٢٢].

إن مصطلح «الشكلانيين الروس» هو نتاج استفزاز متبادل بين أنصار اللسانيات وأنصار الواقعية الاشتراكية، فالشكلانيون الروس -من منظور تودوروف- «ظلوا خاضعين بشكل كامل للأيديولوجيا الرومانتيكية»، إنهم ظاهراتيون ووضعيون بشكل عام. وكما انشق الشكلانيون إلى فرعين: (لساني - وجمالي ماركسي وظيفي) مثل فلاديمير بروب، وميخائيل باختين)، انشقَّ أنصار «الواقعية الاشتراكية» إلى قسمين: أنصار «الواقعية الجمالية» (علم الجمال الماركسي)، وأنصار «الواقعية الحزبية الانعكاسية» منذ أوائل الثلاثينيات، ويلحقهما فرع ثالث هو أنصار «الواقعية الستالينية» بزعامة جدانوف. لهذا، فإن إطلاق صفة «الستالينية» على كل من تبنى الواقعية بشكل عام هو أمر مبالغ فيه، وهو من نتاج ثقافة الحرب الباردة لاحقًا، هذه التي لعبت دورًا سلبيًا في تأجيج الخلافات في ظل انقسام العالم إلى معسكرين (رأسمالي واشتراكي)؛ حيث يدافع كل منهما عن جمالياته وعلومه الإنسانية. ومنذ عام ١٩٩٠ تحول العالم إلى قطب أوحد بقيادة واحدة «العولمة» التي عرّفها كيسنجر بأنها «أمركة المحيط الدولي». وقد لعبت «نظرية الانعكاس» - وبخاصة عند أوت راجينيه- دورًا مهمًا في الجدل حول «الواقعية الاشتراكية» إيجابًا وسلبًا، فقد انقسمت المواقف حول «نظرية الانعكاس» أيضًا، فهناك من روَّج لمفهوم «الانعكاس الفوتوغرافي» الذي يرى أن النص هو انعكاس مرآوي لقطعة من المجتمع، حسب قانون «علاقة البنية الفوقية والبنية التحتية». أما الرأي الآخر، فقد نظر إلى هذه العلاقة بأنها علاقة معقدة وعميقة؛ إذْ إنها لا تتم بشكل ميكانيكي، بل عبر تفاعلية معقدة تأخذ في حسابها الماهية والزمن المتغير والمكوّنات التي تشملها هذه البِنْيات.

٥- باختين Bakhtin (١٨٩٥-١٩٧٥)، وبروب Propp (١٨٩٥-١٩٧٠): حالة خاصة.

أ- باختين: الحوارية، والتلفظ، والنموذج الاتصالي:

ولد باختين في مدينة أريول بالاتحاد السوفييتي السابق، واعتقل عام ١٩٢٩ بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية، ونُفي إلى كازاخستان مدة ست سنوات، فأصيب بالتهاب أدى إلى بتر ساقه اليسرى عام ١٩٣٨. عاش في مدينتي سارانسك وبرسبرغ، واستقر منذ ١٩٦٩ في قرية كَمَرْ حتى وفاته. كتب باختين تحت أسماء مستعارة (فولوشينوف، وميدفيديف). من أشهر كتبه «مشكلات شعرية ديستويفسكي» صدر عام ١٩٢٩ في لينين غراد (بطرسبورغ)، وصدرت ترجمته العربية عام بترجمة: جميل نصيف التكريتي. كما صدر له كتاب «الخطاب الروائي»، والذي ترجمه محمد برادة في عام ٢٠٠٩. أنجز باختين أطروحته عن رابيليه عام ١٩٤٠، لكنه نشرها عام ١٩٦٥، ونشرت معظم كتبه بعد وفاته في مجلدين هما: «أسئلة حول الأدب وعلم الجمال»، و«جماليات الإبداع اللفظي».

في كتابه «ميخائيل باختين -المبدأ الحواري» الصادر عام ١٩٨٤ بالإنجليزية، والصادر باللغة العربية بترجمة: فخري صالح، يقول الناقد البلغاري العالمي تزفيتان تودوروف الذي توفي في السابع من فبراير ٢٠١٧، ما يلي:

أولاً: إن أهم مظهر من مظاهر «التلفظ Utterance»، أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالاً، هو «الحوارية Dialogism»؛ أي ذلك البُعد «التناصي Intertextual»، فيه: «إن كل خطاب - عن قصد أو عن غير قصد - يقيم حوارًا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم أيضًا حوارات مع الخطابات التي ستأتي، والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها. يستطيع الصوت الواحد الفرد أن يجعل نفسه مسموعًا فقط حين يمتزج بـ «الجوقة» المعقدة للأصوات الأخرى التي

وجدت في المكان من قبل. وهذا صحيح، لا فيما يخص الأدب فقط، بل فيما يخص كل خطاب. ومن هنا وجد باختين نفسه مدفوعًا إلى رسم مخطط لتأويل جديد للثقافة التي تتشكل من الخطابات التي تحتفظ بها الذاكرة الجمعية: (الأشياء المألوفة، والعادية، والأنماط، والأشياء المقولبة، وكذلك الكلمات الإنشائية). وهذه الخطابات، هي تلك الخطابات التي ينبغي لكل فرد متلفظ أن يموضع نفسه بالقيام إليها». (ص١٦)

ثانيًا: النوع الأدبي الذي يفضل «التعددية الصوتية Polyphony» هو الرواية، وقد كرّس باختين جزءًا مهمًا وجوهريًا من دراساته لها. وهو يركز على استنباط أسلوبيات النوع بطريقة توضح بصورة متزامنة بنيات النوع الأدبية، وترسم صورة لافتة لتحول النثر الروائي في أوروبا. ويسود هذا التحول صراع أبدي متغير دومًا بين النزعة إلى التوحيد والنزوع المضاد الذي يحافظ على (التنوع والاختلاف). (ص١٧).

ثالثًا: قال باختين عام ١٩٧٠ عن الشكلانية الروسية: «هناك تراث من الأبحاث والدراسات القيمة طوّرت في الماضي (بوتبنيا، وفيسيلوفسكي)، وكذلك خلال مرحلة الدولة السوفياتية (تينيانوف، وتوماشفسكي، وإيخنباوم، وغوكوفسكي، وآخرون)». ويعلق تودوروف على ذلك بقوله: «اللوم الأساسي الذي وجهه باختين إلى الشكلانيين عام ١٩٢٤ في دراسة مكتوبة يتضمن مسألتين: الأولى هي أن الشكلانيين كانوا مخطئين في عزلهم دراسة الأدب عن دراسة الفن بعامة، وبصورة أكثر دقة عزلهم هذه الدراسة عن علم الجمال والفلسفة. إن رفضهم الوضعي لفحص أساسات عملهم لم يجعلهم في مأمن من تأثير علم الجمال والفلسفة، ولهذا أخذ باختين على عاتقه أن يصوغ «الأيديولوجية الشكلانية» بوصفها «علم جمال المادة»؛ لأن الشكلانيين يرون أن المواد (في الأدب) هي التي تحدد بصورة تامة الأشكال الفنية. (ص٨٠).

رابعًا: يُعدد باختين خمس خصائص لمشكلة التلفظ التي هي عبارة عن الفروق بين «التلفظ» و«الخبر»:

١- تتحدد تخوم كل تلفظ ملموس وحدوده بوصفه وحدة من التواصل اللفظي، بوساطة تحولات الأشخاص الفاعلين للخطاب (الذين يسند إليهم الخطاب)، وهم المتكلمون.
٢- لكل تلفظ اكتمال داخلي خاص ومحدد.
٣- لا يحيل التلفظ إلى الموضوع فحسب، كما يفعل الخبر، ولكنه يعبر عن ذات فاعلة أيضًا، كما أن وحدات اللغات ليست معبرة بذاتها. وفي الخطاب الشفوي يحدد «التنغيم» المُعبّر عن هذا البعد من أبعاد التلفظ.
٤ - يدخل التلفظ في علاقة مع التلفظات السابقة التي لها الموضوع نفسه، وكذلك مع تلفظات المستقبل التي يتنبأ بها كأجوبة.
٥- التلفظ موجه دائمًا إلى شخص ما. (ص ١٠٨).

خامسًا: يرى تودوروف أن المرء يستطيع أن يعيد تشكيل «نموذج الاتصال الباختيني» على النحو التالي:

الموضوع الملموس

المتكلم　　　التلفظ　　　المستمع

علاقة التناص

اللغة

ويعلق تودوروف على نموذج باختين قائلًا: «يمنح ياكوبسون الاتصال وضعًا مستقلًا، بينما لا يظهر ذلك في نموذج باختين الذي يقدم -كصورة بديلة- علاقات يعزوها إلى تلفظات أخرى (علاقات التناص)» (ص١١٠) [٢٣].

سادسًا: «الكرنفالية».

كلمة كرنفال ذات أصول إيطالية تعود إلى عام ١٥٤٩، إلاّ أن الجميع يعزو ابتداعها إلى المُنظّر الروسي ميخائيل باختين في الثلاثينيات في أطروحته عن فرانسوا رابيليه، والطبعة الثانية من دراسته لدويستيفسكي في الستينيات. ويجمع كثير من النقاد على تعريفها بأنها وصف لحيوية الرواية، وما تؤصله من نسبية بهيجة، وما تنطوي عليه من (تعددية أسلوبية، واختلاف وجهات النظر، وتباين الأصوات)، وهي بهذا تشبه في الأدب ما يجري في مواسم الاحتفالات الجماهيرية الثقافية خاصة ما يصاحبها من هجاء وعبث وسخرية وتجاوز الحواجز الطبقية التراتبية؛ حيث تختلط الثقافة العليا بالثقافة الدنيا، والثقافة الرسمية بالثقافة الشعبية.

أما كرنفالات اليوم فتتسم بالتقنين المنضبط، «ديزني لاند» مثلاً؛ حيث تكون غايتها صمّام أمان تفتحه المؤسسة الرسمية أو التجارية الخاصة لفترة وجيزة للترويح عن العامة من قسوة الحياة.

أما الكرنفال القروسطي، فكان تجسيدًا للثقافة الجماهيرية التي تتسم بالانحلال الجماعي والانفلات الطبقي والتحرر المطلق من القيود الجماعية والدينية كافة.

إن مفردة «الكرنفالية» على عكس مفردة الكرنفال لا وجود لها في المعاجم الغربية، وتكاد تكون من اختراع باختين. فهو يرى أن الاحتفالية تتأسس حالما تبدأ معاني الاحتفال بتمزيق القيم الاجتماعية وتشويهها وقلبها رأسًا على عقب، كما أنه قسّمها إلى ثلاثة أشكال رئيسة: (المشاهد الطقوسية، والتآليف اللفظية الهزلية، ومختلف أجناس اللغة البذيئة). وبهذا أحيا باختين الثقافة الجماهيرية في احتفالاتها الكرنفالية التي تسخر من السلطة ورجالها، ومن الأفكار السائدة وتشويهها، ومن التاريخ والقدر والثوابت؛ أي من كل ما هو رسمي ومبجل، سواءٌ أكان دينيًا أم دنيويًا.

يتسم نشاط حلبة الكرنفال بالسخرية من كل ما هو رسمي، وقلب التراتب الطبقي، وفسخ ثوب الحياء والوقار والحشمة، والاحتفاء الجسدي المفرط. أما صورة التكوين المثلى لهذا العالم فهي «صورة القُبح Grotesque»؛ حيث تلغي الفواصل بين شخص وآخر، أو بين الشخص والشيء، ويتحد «القبح الفج» مع «السخرية الكرنفالية» اتحادًا إستراتيجيًا. تأسست الكرنفالية على أمرين: الأول، نبذ مشروعية الوضع السائد. والثاني، تدمير هيمنة كل أيديولوجية تدعي القول الفصل في أمور الحياة والكون. فالكرنفال هو صورة متجسدة غير نظرية، يقوم على: تعدد الأصوات، والحوار، والتعددية، وتهاوي الطبقات والتراتب.

يتيح الكرنفال للمرء أن يتجسد خارج بيئته الثقافية ليستطيع رؤية ثقافته الرسمية من خارجها ليفهمها. من هنا يستطيع المرء -بوعي أو بدون وعي- أن يرى احتمالات حياة مغايرة، كما يرى ما تنطوي عليه ثقافته من إمكانات كامنة. كما يتيح الكرنفال للأقليات المهمَّشة أن تمتلك صوتها ضمن الأيديولوجية المهيمنة، مما يتيح لها المجاهرة في مناهضة الفكر السائد، وبهذا فالكرنفال نظرية في المقاومة والتحرر من كل هيمنة، والرواية هي خير ما يجسد فضاء الكرنفال في الأدب[٢٤].

ب- فلاديمير بروب: وظائفية السرد.

ولد بروب في سان بطرسبرغ عام ١٨٩٥، وتوفي فيها عام ١٩٧٠. صدرت له كتب عدة من أهمها: «مورفولوجية الحكاية الشعبية» ١٩٢٨، و«الجذور التاريخية للحكاية الشعبية» ١٩٤٦، و«القصيدة الملحمية الروسية» ١٩٥٥، و«القصائد الشعبية الغنائية» ١٩٦١، و«الحفلات الفلاحية الروسية» ١٩٦٣. ويعتبر كتابه «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» ١٩٢٨ المنشور في لينين غراد من أهم كتبه وأشهرها؛ حيث درس فيه مائة حكاية روسية عجيبة ضمن تصور منهجي شكلاني مورفولوجي أو صرفي. وقد

اشتهر الكتاب بعد ترجمته إلى الإنجليزية ١٩٥٨، وإلى الفرنسية ١٩٦٥. وتُرجم إلى العربية مرتين: الأولى بترجمة إبراهيم الخطيب، ونُشر في المغرب عام ١٩٨٦، والثانية بترجمة أبو بكر قادر وأحمد عبد الرحيم نصر، ونُشر في جدّة عام ١٩٨٩. وقد اهتم بروب بالأنساق البنيويَة للحكاية الشعبية، واستخلاص الوحدات الدلالية، والاهتمام بمضامين الحكاية ومتغيراتها السردية، وكان هدف بروب يتمثل في وضع تصنيف للبنيات السردية الأساسية للحكاية الشعبية الروسية. أما الوظائف التي استخرجها فلاديمير بروب من الحكاية الخرافية، فهي إحدى وثلاثون وظيفة(٢٥).

سابعًا: جماعة (موسكو - تارتو) - سيمائية الثقافة وتحليل النص(٢٦).

ولد يوري لوتمان (١٩٢٢-١٩٩٣) في لينين غراد (بطرسبورغ)، ودرس الأدب الروسي والحياة الثقافية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حتى عين أستاذًا بـ (جامعة تارتو-إستونيا) العريقة في مجال اللغويات والنقد الأدبي والفلسفة. أسس لوتمان «مجموعة السيميوطيقا» عام ١٩٦٤، والتي انضم إليها عدد من الدارسين المرموقين في تخصصات مختلفة، منها: الرياضيات، واللغويات، والدراسات الشرقية، والأساطير، والفولكلور، والجماليات. ومن أهم مؤلفات لوتمان: «بناء العمل الفني»، و«بناء العمل الشعري»، و«سيميوطيقا السينما».

تأثرت مدرسة (تارتو - موسكو) بالمراجع اللغوية التالية: «الدال والمدلول» لـ دي سوسير، و«الأيقونة والرمز» لـ بيرس، و«أنساق التواصل» لـ مدرسة براغ. وترجمت كتاب دي سوسير إلى الروسية عام ١٩٣٣. وقد أصدر لوتمان مجلة «دراسات في أنظمة العلامات» ١٩٦٤، كما نشر لوتمان أكثر من ٢٠٠٠ عمل في الدراسات الأدبية والتاريخية والأنثروبولوجية والسيمائية. وله كتاب «الثقافة والانفجار»، وكتاب «الآليات العفوية للثقافة». وصدر له كتاب «عالم الذهن» عام ١٩٩٠ بالإنجليزية. وشاركه عدد من العلماء الروس مثل: توبوروف، وإيفانوف، وبياتيجورسكي، وأوسبنسكي - صاحب كتاب «بويطيقا النظم»، وكتاب «سيمائية الأيقونة الروسية»-، وغيرهم. وقد ارتبطت السيميوطيقا الروسية في بدايتها بعلم «السيبيرنطيقا Cyberntics». وفي عام ١٩٦٧ نشر لوتمان مقالاً بعنوان «النقد الأدبي يجب أن يكون علمًا»، وقد اشتهر لوتمان بمفهوم «الفضاء السيمائي Semiosphere» الذي طرحه عام ١٩٨٢، وتُرجم إلى الفرنسية عام ١٩٩٩، كما تُرجم له إلى العربية كتاب «سيمائيات الكون» عام ٢٠١١.

*** تحليل النص الشعري:**

يعد كتاب «تحليل النص الشعري» أحد كتب لوتمان المهمة، فقد صدر عام ١٩٧٢ في مدينة لينين غراد، وصدر بالعربية عام ١٩٩٩ بترجمة الناقد المصري محمد فتّوح أحمد؛ حيث يقول المترجم: «إن هذا الكتاب ينتمي إلى مرحلة «ما بعد البنيوية»، ويفيد من مناهج البحث في اللغة والفنون التعبيرية والتشكيلية وشتى الطرُز الثقافية، كما يعكس ذوقًا نقديًا وحسًا شعريًا بالغ الرهافة». (ص٥-٦). وفيما يلي نقتطف بعض الأفكار الأساسية من الكتاب (بتصرف):

١- حقيقة **النص** يبدعها نظام من العلاقات والتقابلات ذات الدلالة، وبعبارة أخرى لا يبدعها إلا ما يندرج تحت بنية النتاج الأدبي. ومفهوم «البنية» يعني توافر الوحدة العضوية، وقد لاحظ كلود ليفي شتراوس أن «البنْية ذات طابع عضوي؛ لأن علاقة العناصر المكونَة لها، تقتضي أن يكون تغيير أي عنصر مفضيًا بذاته إلى تغيير بقية العناصر». (ص٣٧)

٢- علينا أن نحدد ما هو بنائي (عضوي)، وما ليس بنائي في عناصر الظاهرة الأدبية موضوع الدراسة، فالبنية تمثل بذاتها -وباستمرار- أنموذجًا، ولهذا

فإنها تتميز عن «النص» بأنها أكثر تنظيمًا، وأكثر صحة، وأكثر حظًا من التجريد. «الأحرى أن يقال: إن النص لا يقابل بنموذج لبنية تجريدية واحدة، بل يقابل بدرج من البنى مرتبة حسب حظها من التجريد». أما «النص» في علاقته بالبنية، فيتجلى كما لو كان تجسيدًا أو إحداثًا لها على مستوى معين؛ وبالتالي فإن التدرُّج في النظام الداخلي يعتبر أيضًا سمة جوهرية في بنية العمل الأدبي. (ص٣٨)

٣- إن المفارقة بين «النَسَق System» و«النص» ذات مغزى أساسي في دراسة كل التخصصات الدائرة في نطاق البنائيات. والمقابلة بين النص والنسق ذات طابع نسبي غير مطلق، وفي ضوء «التدرجيَّة» فإن الظاهرة الأدبية الواحدة يمكن أن تتجلى من بعض الجوانب باعتبارها «نصًّا»، ويمكن أن تتجلى من جوانب أخرى، باعتبارها «نسقًا» يحلُّ شفرة النصوص التي تحتل مستوى أدنى. فالمفارقة بين «النسق» و«النص» كالمفارقة بين اللغة والكلام. وتظهر العلاقة بين مفهومي النص والنسق في شيء آخر، ذلك أنه من الخطأ إقامة تناقض حاد بينهما، كما لو كان النص هو (تجليّ) الواقع، وكما لو كانت البنية مجرد مفهوم ذهني شديد التعقيد. توجد (أو تحدث) البنية في المعطيات التجريبية للنص، ولكن لا ينبغي الاعتقاد في أن العلاقة ثمّة تمضي في اتجاه واحد. ويستحيل حلّ شفرة النص الأدبي دون علم بمفاتيح هذه الشفرة، فالنص والبنية يتبادلان التأثير ضمن علاقة تبادلية. (ص٣٨-٣٩).

٤- يمكن أن نميز بين طريقتين في دراسة النتاج الأدبي: تنطلق الأولى من تصور أن الجوهر الفني مُسْتَتِر في النص نفسه، وأن كل نتاج يقيم بما هو، وفي هذه الحالة فإن عناية الدارس تتركز على القوانين الداخلية التي تحكم معمار النتاج الفني. أما الطريقة الثانية فتعني النظر إلى العمل، كما لو كان جزءًا من كل، وكما لو كان تعبيرًا عمّا هو أكثر أهمية من النص، على سبيل المثال: شخصية الشاعر، والوجهة النفسية في العمل، أو الموقف الاجتماعي. وفي هذه الحالة فإن النص يعني الباحث لا من حيث هو ذاته، بل باعتباره المادة التي يتوسل بها إلى بناء النموذج المشار إليها، والتي تنتمي إلى مستوى أكثر تجريدًا. (ص٤٠-٤١).

٥- انبثق عن هاتين النزعتين: (داخل النص - خارج النص) أفكارٌ عظيمة ومثمرة في مراحل معينة -والكلام للناقد لوتمان- وأفضت في مراحل أخرى إلى أعمال تتسم بالتقليد والتعصب. ويمكن القول: إن الحركة الشكلية قد مارست تأثيرًا عميقًا في التطور العالمي للعلوم الإنسانية من خلال تأثيرها في (حلقة براغ) اللغوية، وعبر أعمال ياكوبسون. أما الرمزيون الذين اعتادوا النظر إلى النص باعتباره مجرد رمز خارجي لما تخفي من خواطر، فإنهم لم يستطعوا التكيف مع مقولة «تحوُّل الفكرة إلى بنية». أما بقية زوايا الشكلية فلقد استحقت الرفض من قبل الباحثين ذوي العلاقة بالفلسفة الكلاسيكية الألمانية؛ إذْ كان هؤلاء يرون أن الثقافة هي حركة الروح وليست مجموعًا من النصوص. ثم جاء الهجوم من علماء الاجتماع في عشرينيات القرن العشرين ليشير إلى «نظرية التحليل الأدبي» لدى الشكليين، باعتبار هذه النظرية رذيلتهم الأساسية.

أما لوتمان فيعلّق قائلاً: «ينبغي أن نلاحظ أنه من بين صفوف المدرسة الشكلية خرج هؤلاء الباحثون العظام (إيخنباوم، وشكلوفسكي، وتينيانوف، وتوماشيفسكي)، وأن تأثير مبادئها قد امتدّ لاحقًا إلى آخرين: (فينوكور، وجوكوفسكي، وجيبوس، وسكافتيموف، وجيرمونسكي،

وباختين، وفينوغرادوف، ويروف .. وعلماء آخرين). ويلاحظ بوضوح تحول الشكلية إلى طريقة وظيفية لدى «المدرسة السلافية التشيكية» المرموقة في حقل الدراسات الأدبية، مثل أعمال: مياكار جوفسكي، وجراباك، وباكوش، وغيرهم من أعضاء «حلقة براغ» اللغوية، أو المرتبطين بها مثل تروبتسكي، وياكوبسون[٢٧].

٦- اللغة مادة الأدب؛ أي القوام المادي، تمامًا مثلما يمثل اللون بالنسبة إلى الرسم، والحجر بالنسبة إلى النحت، والصوت بالنسبة إلى الموسيقا. بيد أن طبيعة «المادية» في اللغة تختلف عما سواها من مواد الفنون الأخرى، فاللون أو الحجر يظل خاملاً من الناحية الاجتماعية حتى يقع في يد الفنان. أما اللغة في هذا المقام، فتمثل مادة من نوع خاص، وتتميز بفاعلية اجتماعية حتى من قبل أن تطولها يد الفنان. ولكي تشكل الوحدات اللغوية المختارة سياقًا صحيحًا من وجهة نظر اللغة التي تنتمي إليها، فإن من الضروري أن تبنى هذه العناصر بطريقة معينة، حيث تنسق الكلمات والوحدات التركيبية. وهكذا، فإن تنظيم اللغة على النحو هو «السياق». ونميز في كل نظام اتصالي بين منظوره البنائي الثابت الذي يدعى «اللغة» وإحداثياته المتغيرة عبر النصوص المختلفة التي تعرف بـ «الكلام»، وهذه التفرقة هي إحدى أصوليات اللغويات المعاصرة. وهناك أنظمة نموذجية ثانوية المبنية على أساس اللغة الطبيعية ومنها: الطقوس، وكل مجموعات التواصل الإشاري، والفنون، وجميعها تندرج في مركب كلي موحد هو «الثقافة».

* **سيمائية الثقافة:**

في مقالته «سيمائية السينما» يقول لوتمان: «أطلق تولستوي الذي كان مهتمًا بالمرحلة الأولى من تطور السينما الصامتة عليها اسم «الأبكم العظيم»، وقد مرَّت مرحلة طويلة من الصمت (الخَرَس) سبقت مرحلة النطق في الفيلم. بيد أنه من الخطأ الفادح أن نتصور أن السينما لم تبدأ الكلام، أو لم تكتسب لغة إلا مع اكتسابها للصوت، فالصوت واللغة ليسا شيئًا واحدًا. إن الثقافة البشرية تخاطبنا، وتنقل إلينا معلومات بلغات مختلفة. وبعض هذه اللغات هي التي تتجلي في شكل صوتي. من هذه اللغات لغة الطبول في إفريقيا، وتكون بعض اللغات الأخرى ذات طابع بصري بحت، مثل «نظام الإشارات». ثم هناك «اللغات الطبيعية»، مثل: الروسية، والإستونية، والتشيكية، والفرنسية...إلخ. هذه اللغات تتجلى في شكلين: صوتي، وبصري (كتابي). إن اللغة نظام من العلامات المنتظمة، تقوم بوظيفة اتصالية (نقل المعلومات). ويترتب على تعريف اللغة - بوصفها نظامًا - مناقشة وظيفتها الاجتماعية، وهذه الإشارة إلى «العلامة» في اللغة تؤدي إلى تعريفها بأنها «نظام سيمائي»، ولكي تقوم اللغة بوظيفتها الاتصالية يتحتم أن يكون لها نظام من العلامات جاهز للاستخدام. والعلامة هي البديل التعبيري المادي للأشياء والظواهر والمفاهيم، فالسمة الرئيسة للعلامة هي قدرتها على القيام بوظيفة البديل». (ص٣٠١-٣٠٢).

وفي مقالتهما المشتركة «حول الآلية السيمائية للثقافة» يذكر يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي Ospenskii، ما يلي:

إن مفهوم «الثقافة» يُستنتج من نمط الثقافة نفسها؛ ذلك أن كل ثقافة تاريخية إنما تنتج نمطًا ثقافيًا خاصًا يميزها. لهذا، فإن الدرس المقارن لدلالات مصطلح الثقافة - عبر القرون - يمنح مادة غنية تعين في تصنيف أنماط الثقافات لكل ثقافة سمات نوعية. كما أن الثقافة ليست مطلقًا نظامًا عالميًا، بل هي نظام فرعي يتشكل طبق نمط مخصوص، فالثقافة لا تنظم كل شيء، وإنما تصوغ ميدانَ نشاط موسومًا بخاصات معينة. ومن هنا تفهم «الثقافة» على أنها دائرة جزئية، أو مجال مقفل في مواجهة المجال

الثاني مجال «اللاثقافة». وستظل الثقافة أبدًا بحاجة إلى مثل هذا الضد؛ إذ تبرز الثقافة هنا بوصفها طرفًا مقاومًا لضده، وبضدّها تتميز الأشياء. والأمر الآخر المشترك بين مفاهيم الثقافة المتعددة أن السبل العديدة لتحديد الثقافة من اللاثقافة إنما ترتد أساسًا إلى أمر واحد، هو أن الثقافة باعتبارها «نتاج الإنسان» في مقابلة «الوجود الطبيعي»، وباعتبارها «نتاج أصول متفق عليها» في مقابلة «النتاج الطبيعي التلقائي» أو غير المتعارف عليه. إن إدخال صيغ جديدة للسلوك وكثافة القوة السيمائية لصيغ قديمة يمكن أن يفصحا عن تغيّر نوعي في «نمط الثقافة».

وفي مقالة بعنوان «نظريات حول الدراسة السيمائية للثقافات - مطبقة على النصوص السلافية»، كتبها خمسة من أقطاب (مدرسة تارتو-موسكو) هم: (أوسبنسكي، إيفانوف، بياتيجورسكي، تودوروف، ولوتمان)، جاء فيها ما يلي:

١- «الثقافة» هي كل نشاط بشري يرتبط بالتعامل والتبادل وتخزين المعلومات يقوم على نوع من الوحدة. ويجب التفرقة بين مفهومين للثقافة: مفهوم الثقافة من منظور ذاتها، ومفهوم الثقافة من منظور ما وزاء النظام العلمي اللذين يصفها.

٢- «الثقافة» هي مجال لتنظيم المعلومات ونقيضها هو الفوضى؛ فالعلم ليس نظامًا ما وراثيًا فحسب، بل هو جزء من الدراسة وهو «الثقافة الحديثة». وعلى الرغم من أن الثقافة تحاول عن طريق توسع مجالها أن تغتصب مجال ما هو خارج الثقافة نهائيًا وبالكامل، بغية أن تصهره في ذاتها، فإن هذا التوسع في مجال التنظيم يؤدي من منظور الوصف الخارجي إلى امتداد مجال اللاتنظيم وتوسيعه.

٣- في التعارض بين روسيا والغرب، تحددت روسيا بأنها المجال الخارجي غير السوي الذي لم يُستوعب ثقافيًا، غير أنه يؤسس بذرة ثقافة المستقبل. أما الغرب فقد أُدرك على أنه عالم منظم مكتف بذاته مغلق، بمعنى أنه عالم ثقافي، وهو في الوقت ذاته عالمٌ ميتٌ ثقافيًا.

٤- النص والعلامة: يعامل النص على أنه علامة متكاملة، وقد يعامل على أنه مجموعة متوالية من العلاقات. ولا يتجزأ النص إلى علامات منفصلة، بل يتجزأ إلى خواص.

٥- لقد ظل «علم السلافيات» مجالاً للمعرفة، وظل موضوع «علم الدراسات السلافية» منحصرًا دائمًا في مجموعة معينة من النصوص. ومع تقدم التفكير العلمي، وتقدم «حركة الثقافة السلافية» التي يرتكز عليها هذا التفكير، فإن هذه الأعمال نفسها قد تفقد قدرتها على أن تكون نصوصًا أحيانًا، وأحيانًا قد تستطيع استعادة الذاكرة والقدرة. وقد يكون الأدب الروسي القديم مثالاً مهمًا، وقد تكون المقارنة بين فترات متزامنة في التراث السلافي طريقة أكثر حسمًا لحل مشكلة التراكم التعاقبي، ولحل مشكلة تتابع معظم الطبقات القديمة وتراكمها على الفترة السلافية المشتركة. (ص٣٦٦-٣٦٧)[٢٨].

ثامنًا: «الجمالية الجدلية» أو الواقعية الماركسية.

يمكن إطلاق ثلاث صفات على «التيار السلافي الثاني» بعد الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي منذ ١٩١٧، أُطلق عليه اسم «الواقعية الاشتراكية»، هذه المواصفات هي الجمالية، والجدلية، والواقعية؛ حيث نشأ الفكر الجمالي مع «الواقعية النقدية» في القرن التاسع عشر. أما «الواقعية الاشتراكية»، فقد نشأت في أوائل عشرينيات القرن العشرين، ونشأ فرعها الآخر «الواقعية الحزبية» عام ١٩٣٢ تقريبًا، واستمر حتى نهاية الخمسينيات؛ أي ما بعد ستالين بقليل.

يُعرّف مارك جيمينيز Jimenez «الجمالية Eathétique» في كتابه «ما الجمالية؟»، بما يلي: «يشير هذا اللفظ، ابتداءً من النصف الثاني من القرن

الثامن عشر إلى اللفظ الألماني (Aesthetica) الذي أصبح مع الفيلسوف الألماني بومغارتن لفظًا اصطلاحيًا، بل عنوانًا لمقاربة خاصة باتت تميز بين «أحداث الذكاء» و«أحداث الحساسية» ومنها أحداث الفن، وهو ما بلغ عنده طموح تأسيس سبيل دراسي جديد فلسفي وعلمي، ما يجعل من الجميل، ومن الفن موضوعًا له، وهي نقلة كبيرة في تاريخ الفكر؛ إذ تبنى ميدانًا جديدًا كان يختلط ويتداخل في المعتقدات والفلسفات السابقة مع الأخلاقي والديني وغيرها. إلا أن طموح بناء العلم تحوّل، أو بات يتحدد مع النقلة الثانية في أهميتها مع كانْط في بناء قواعد لـ «حكم الجميل»، وهو ما توسع فيه هيجل في خيارات متعددة: (الجمالية الفلسفية، والجمالية التكوينية، والجمالية المقارنة، والجمالية النفسية، وغيرها)(٢٩).

يندرج الناقدان بيلينسكي Belinskee (١٨١١-١٨٤٨)، وتشيرنيشيفسكي Shernyshevsky (١٨٢٨-١٨٨٩) ضمن «الجمالية الانتقادية»، ويؤكد بليخانوف على أن قانون بيلينسكي الجمالي يتألف من خمسة قوانين، وأن مسألة وجود قوانين ثابتة في عِلم الجمال أو عدم وجودها، يمكن حلّها على أساس الدراسة المتمحصة لتاريخ الفن، وليس على أساس الاعتبارات والتصورات المجردة. أما تشيرنيشيفسكي فقد قدم عام ١٨٥٥ أطروحته للماجستير في جامعة لينين غراد (بطرسبرغ) بعنوان «علاقة الفن الجمالية بالواقع»؛ حيث قال: «الجمال هو الحياة». لقد كانت «الإستاطيقا» بالنسبة إليه هي «نظرية الفن، ونظام المبادئ العامة للفن بشكل عام، وللشعر بشكل خاص». أما بليخانوف (١٨٥٦-١٩١٨)، فقد انتقد مقولة «الفن من أجل الفن»، وقال بمقولة «الفن من أجل الحياة»، وأكد على قول بودلير: «إن نظرية الفن للفن نظرية صبيانية». وأضاف بليخانوف: «يظهر الميل إلى الفن لأجل الفن؛ حيث هناك تنافر بين الفنانين والوسط الاجتماعي الذي يحيط بهم». ويورد بليخانوف قولاً لماركس نقلاً عن إنجلز: «كلُّ ما أعرفه أنا، هو أنني لست ماركسيًا».

١- ظهرت الفلسفة الماركسية في أربعينيات القرن التاسع عشر على يدي ماركس (١٨١٨-١٨٨٣)، وإنجلز (١٨٢٠-١٨٩٥). وقد أورد ماركس فقرةً شهيرة مهمة في كتابه: «نقد الاقتصاد السياسي» ١٨٥٩، تقول: «إن البشر خلال الإنتاج المادي لحياتهم يدخلون في علاقات محددة لا بُدّ منها، مستقلة عن إرادتهم، هي علاقات الإنتاج التي تتوافق مع مرحلة محددة من تطور قَوَّى إنتاجاتهم المادية. ويؤسس مجموع هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع؛ أي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه البنية الفوقية السياسية والتشريعية، والذي تتوافق معه أشكال محددة من الوعي الاجتماعي. إن نمط إنتاج الحياة المادية يحدّد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية... والفكرية بوجه عام، فليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم».

٢- تتميز الفلسفة الماركسية بالجمع بين «المادية الديالكتيكية» وميدانها الفلسفي السوسيولوجي «المادية التاريخية»، وتتميز أيضًا بمنهجها الديالكتيكي الذي يقول: «ليس ثمة أشياء جامدة ساكنة وعاطلة، فالطبيعة كلها والأشياء جميعها في تغير وتطور أزليين أبديين، يتمان عبر تذليل التناقضات وصراع الأضداد. أما حالات السكون وحالات التوازن، فلا ينفيها الديالكتيك، ولكنه يعتبرها مجرد لحظات من الحركة».

٣- يعرّف لينين «الديالكتيك» بأنه: «مذهبٌ في التطور في أتم صوره وأعمقها وأبعدها عن الأحادية، مذهب في نسبية المعرفة البشرية التي تعطينا

انعكاسًا للمادة المتطورة أبديًا». والديالكتيك أيضًا هو «علم عن الترابط الشامل، والترابط هو علاقة قد تجمع بين أشياء وتصورات ليس بينها أي رابط، وهناك قوانين عدة أساسية وفرعية للديالكتيك. وتقول الماركسية-اللينينية أن الفن هو شكل خاص من الوعي الاجتماعي، يعكس الواقع في صورة فنية رمزية».

٤ - أول من أطلق مصطلح «الواقعية الاشتراكية» ١٩٣٤ هو الروائي الشهير مكسيم غوركي، صاحب رواية «الأم». ومن جهتي، أحاول هنا تقديم تعريف مُبسّط لها: «هي منهج ماديٌّ عالمي لقراءة العلاقات المعقدة للأدب والحياة بطريقة جدلية، تمنح الأدب استقلالاً نسبيًا، وتركز على أهمية علاقة الأدب بالمجتمع والطبيعة، وتؤمن بفكرة مركزية، هي فكرة الصراع الطبقي ونقد المجتمع الرأسمالي». (ص ٣٦٥) [٣٠].

وتتمثل خلاصة القول فيما يلي:

اعتمدت الواقعية الاشتراكية بأشكالها المتنوعة والمختلفة على أفكار عدّة ماركسية أساسية:

١- **ديالكتيك الأدب والواقع**: استخدمت الواقعية الاشتراكية منهجية الديالكتيك (الجدل) لتفسير أشكال العلاقات بين الأدب والواقع، بعد تفكيك ماهية الأدب، وماهية الواقع، وتفسير ما بينهما من خلال التفاعل والترابط الديالكتيكي الماديّ في مواجهة التفسير الميتافيزيقي؛ وبالتالي كثر الجدل حول علاقة الأدب بالمجتمع.

٢- **نظرية الانعكاس**: اهتمت الواقعية الاشتراكية بمنهجية الانعكاس - التي صاغها لينين وطوّرها لوكاتش - حول الأدب والواقع الماديّ، ولم تقل الواقعية الاشتراكية بالانعكاس الفوتوغرافي للواقع، بل رأت أن منهجية الانعكاس منهجية معقّدة.

٣- **البنية الفوقية والبنية التحتيّة**: أخذت الواقعية الاشتراكية بفكرة الجدل بين البنية التحتية والبنية الفوقية، وعلى الرغم من أن البنية المادية هي الأكثر تأثيراً، فإنها لا تنفي تأثر البنية التحتية بمتغيرات تحدث في البنية الفوقية.

٤- **الأدب والأيديولوجيا**: من القضايا التي ناقشتها الواقعية الاشتراكية مسألتي: ماهية الأيديولوجيا، وماهية الأدب، وبالتالي شكل ومساحة العلاقات بينهما.

٥- **صراع الأولويات بين الشكل والمَضمون**: ناقشت الواقعية الاشتراكية مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون، وانحازت لأهمية المضمون، ولكنها لم تهمل الشكل من خلال مناقشة مسألة «الماهيّة والظاهرة»، فالمضمون عند لينين، هو عمق النهر، والزبد هو الشكل الذي لا ينفصل عن عمق النهر، ولكنّ حلّ مشكلة ثنائية «الشكل-المضمون» ظلّ غامضًا في الماركسية وحتى لدى خصومها.

لقد قدّمت الواقعية الاشتراكية في أوروبا أفكارًا جديدة، أسهمت في تجديد الفكر الماركسي، مثل غرامشي «المثقف العضوي»، ولوكاتش «تعميق الانعكاس»، وبريشت «منح أهمية الشكل»، وماشري «المسكوت عنه»، وإيجلتون «تعميق تحليل الأيديولوجيا»، إضافة إلى بعض إضافات «مدرسة فرانكفورت» بعد الهجرة إلى الولايات المتحدة، كذلك بعض أفكار «الواقعية الاشتراكية الماويّة» في الصين الشعبية. كما أن الأفكار الماركسية لم تنته بسقوط الاتحاد السوفييتي، بل إنها تعيد تشكيل نفسها بطرق مختلفة وجديدة؛ إذْ لم تستطع العولمة الرأسمالية المنتصرة أن تقدّم حلاً علميًا لمسألة الصراع الطبقي من خلال مقولة «أُخوّة مؤسسات المجتمع المدني!!»، ولا استطاعت العولمة الرأسمالية - من خلال «عسكرة العولمة» - أن تقدم غطاءً أخلاقيًا لحروبها الحداثيّة، وتعمّق «التشيُّؤ» - حسب لوكاتش -أكثر تجاه التكنولوجيات الحديثة التي تتحكم العولمة الرأسمالية باتجاهاتها، وتحوّل

شعوب الأرض إلى مجرد مستهلكين تابعين في اقتصاد السوق. ولهذا يعيش الأدب الحديث أزمة عميقة؛ حيث لم تكن العولمة الثقافية سوى تجديد لأدوات الإمبريالية الثقافية ليس إلاّ... وهكذا، تعمّق الصراع الطبقي، وبالتالي ما يزال الأدب الحديث مُعلّقًا بين لغة شعاراتية قديمة متخشّبة ولغة شعاراتية ما بعد حداثية متخشّبة أكثر، تحمل ملامحها الدكتاتورية، ولم تظهر ملامح جديدة بديلة. وهكذا أصبح «السوق هو الحلّ»، لكن السوق ليس هو الواقع الحقيقي لمجتمعات تقاوم لكي تعيش حياة أفضل بعيدًا عن الاحتلال والفساد الرأسمالي والاستغلال، أما استنهاض الميتافيزيقيا من جديد، فهو لقاء الماضي الذي مضى بأساطيره مع أساطير المستقبل غير الموثوق، فنحن نعيش واقعية عجائبيّة قاسيّة.

خاتمة:

اقترح محمد بن سلام الجُمحي نسقين مهمين في كتابه «طبقات فحول الشعراء»، هما: الفحولة، والطبقية. واقترح عبد القاهر الجرجاني نسق النظم (النسيج). واقترح حازم القرطاجني مجموعة من الأنساق التي تهم النقد والبلاغة معًا. وفي العصر الحديث، اقتُرحت أنساقٌ أخرى في كتابات طه حسين في كتابيه: «الشعر الجاهلي» ١٩٢٦، و«مستقبل الثقافة في مصر» ١٩٣٨. واقترح روحي الخالدي أنساقًا في العلاقات الثقافية بين الشرق والغرب في كتابه الرائد «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب» ١٩٠٢. واقترح مالك بن نبي نسق «العالمثالثية» في كتابه «مشكلة الثقافة» ١٩٥٩. وكشف محمود أمين العالم ديالكتيك الأنساق في الواقعية الجدلية. وعليه فإن اكتشاف النسق السطحي في الطبقة السطحية للنص يُعدُّ مسألة انطباعية سهلة، أو كأن نكتشف (الأنساق العميقة) في شعر نزار قباني، لكن البرهنة من خلال الوصف وقراءة شبكة العلاقات هي المسألة الجدّية:

أولاً: حتى لو انتقلنا من بلاغة اللفظة والجملة والفقرة إلى بلاغة النص، فنحن باستمرار بحاجة إلى قراءة المعنى البلاغي حتى اليوم، مثلاً «الاستعارة» هي مركز البلاغة، كذلك «الانزياح» و«المُهيمنة» كلها تساعدنا في تمييز درجات الشعر ودرجات النثر. ومثلما يعود الأوروبيون إلى الجذر الأرسطي، نعود نحن العرب إلى الجرجاني والقرطاجني. مثلما أعلن رولان بارت مقولة «موت المؤلف»، لكنه لم يمت، منذ الإعلان عن ذلك في الخمسينيات وحتى اليوم، ولن يموت. وأعلن حنا مينة «موت الشعر وولادة الرواية»، لكن الشعر لم يمت، والرواية لم تسد، على الرغم من أنها قفزت قفزة مهمة منذ نجيب محفوظ. وهل يمكن أن نتجاهل «بلاغة الحجاج» مثلاً؟ أو نتجاهل قانون التراكم؟ أو قانون نفي النفي...إلخ؟ أو نتجاهل «أنساق الهُويات»؟

ثانيًا: إن إعادة الاعتبار لمصطلح «المثاقفة» عملية علمية، وعملية نفعية. أما ترسبات الماضي فيها فهي قابلة لإعادة الشحن لوضعها في إطارها الصحيح، وهو «حقل الاختلاف»، لكي نؤطر جهودنا في حقل «التفاعل الثقافي» و«الحقل الأدبي»؛ لأن «المثاقفة» يمكن أن تتحول من جديد إلى علم عالمي.

ثالثًا: كانت «الحداثة» يومًا ما «ما بعد حداثية»، لكن «ما بعد الحداثة» سوف تنضم إلى كلاسيكية الحداثة لاحقًا. المشكلة هي أننا نتعامل معهما بقراءة قشرة الحداثة؛ أي بشعاراتية دعائية تسويقية مرتبطة بآليات سوق الثقافة، فنحن نتعامل مثلاً مع موضوعي: «ثقافة النساء» و«ثقافة التهميش» بتهميش آخر، يمتلك في داخله ميكانزمات الدفاع عن السلطة، فهناك من يخفي نسقًا ويُبرز آخر ليصل إلى الرغبة المنشودة. ما زالت الدراسات حول الصعلكة والشعر العذري تدور في فلك الإثارة، ولم تكتب أية دراسة عن «شعراء البؤس»، مثل عبد الأمير الحُصيري، وعبد الحميد الديب وفق المناهج الحديثة في النقد الأدبي، وعلم الاجتماع، وحتى وفق «النقد الثقافي المقارن».

رابعًا: ما زال مفهوم «النقد الثقافي» غائمًا وضبابيًا وملتبسًا حتى اليوم، وحتى شقيقه (النقد الثقافي المقارن-٢٠٠٤) هو الأكثر اتساعًا الذي استبدلناه به مصطلح «التناص والتلاص»، فما البديل؟

• لقد تأسس «معهد الأبحاث الاجتماعية» الألماني بفرانكفورت عام ١٩٢٣، وأطلق فيما بعد على رموزه اسم «مدرسة فرانكفورت» الذين كانوا خليطًا من علماء الاجتماع والفلسفة وعلوم اللغة، وأنتجوا ما سمّي بـِ «النظرية النقدية»، ومنهم هوركهايمر، وإريك فروم، وهربرت ماركوزه، وأدورنو، ووالتر بنيامين، وفريدريك بولوك. ومن بعدهم الرعيل الثاني وفي مقدمتهم يورغن هابرماس، وأكسيل هونيث. وكلهم تأثروا بكتاب «التاريخ والوعي الطبقي» ١٩٢٣ لـ جورج لوكاتش، وكتاب «الماركسية والفلسفة» ١٩٢٣ لـ كارل كورش[٣١].

• يمكن أن نصف «مدرسة فرانكفورت» بأنها رائدة «النقد الثقافي» قبل أن يستخدم أدورنو المصطلح عام ١٩٥١، وبما أن مصطلح «الثقافة» يتسع لكل العلوم الإنسانية؛ فإن «مدرسة فرانكفورت» هي مدرسة فكرية فلسفية اجتماعية. لهذا أقترح تصنيف دراساتها ضمن «الدراسات الثقافية». أو ما تسمى عندنا نحن العرب بـِ «الدراسات الفكرية»، وهي ملتصقة بمجالات العلوم الإنسانية.

• أما «النقد الأدبي»، فتقاليده راسخة ومعروفة، وهي أيضًا خاضعة للتطور والمتغيرات القومية والعالمية، وليست ثابتة مغلقة، لكنه -أي النقد الأدبي - رسم حدودًا وإشعاعات ممكنة في محيط دائرة النص.

• أما «النقد الثقافي»، فهو ليس بجديد، لكنه يتطور أيضًا؛ لأنه نشأ قبل ظهور المصطلح عام ١٩٥١ على يد أدورنو. ومشكلة النقد الثقافي أنه بلا حدود، فهو يختلط أحيانًا بـِ «الدراسات الثقافية»، و«النظرية الثقافية»، ومجاله الحقيقيّ هو النظرية الثقافية. لكن الأفضل له هو تحليل النصوص الثقافية، مثل: نص «الشعر الجاهلي»، أو نص «مستقبل الثقافة في مصر» لـ طه حسين، فكلاهما نصّان ثقافيان، أو «مشكلة الثقافة» ١٩٥٩ لـ مالك بن نبي.

• أما «تحليل النصوص الأدبية» تحليلاً أدبيًا وثقافيًا، فهو المجال الحقيقي للنقد الأدبي؛ لأنه من حق النقد الأدبي أن يستخدم قراءة إشعاعات محيط دائرة النص ضمن حدود معينة، حتى لا يقع في دائرة خارجية هي «دائرة الثرثرة الثقافية». إن مشكلة التحليل الأدبي سابقًا كانت الثرثرة والاستقراض من الخارج وإسقاطها على الداخل. وهذا ما يتطابق مع التفكيكية «لا شيء خارج النص»؛ أي أنني أفهم أن المعرفة التي يتعامل معها الناقد هي المعرفة القادمة من داخل النص، لا من خارجه، وتكون الاستعانة بالخارج أحيانًا لإضاءة النص.

خامسًا: هكذا تكون «المدرسة السلافية» - بفرعيها «الشكلاني» و«الجدلي الواقعي» - هي التي ينطبق عليها صفة «النقد الثقافي المقارن»؛ لأنها أيضًا، تمدّدت خارج العالم السلافي (أوروبا والولايات المتحدة)، على الرغم من تأثرها بالفلسفة الألمانية؛ ولأنها مارستْ «المثاقفة الحقيقية»؛ ولأن تلميحات «النواة الخفية» و«المسكوت عنه» يمكن قراءتها في ثغرات النصوص، وما أكثر هذه الثغرات التي تُشدشد أوصال النصوص. فالسلافيون الروس هم آباء اكتشاف «آليات الأنساق»؛ حيث أصبحت معرفتهم عالمية. وإذا كانت «الستالينية الثقافية» قد قمعت النصوص، وأخفت ما هو مخفي

أصلاً، فإن «دكتاتورية الحرب الباردة» (١٩٤٧-١٩٩٠) قد دمّرت أسس الحوار العالمي، وتلتها «عولمة متوحشة» قادت إلى الخراب الكبير[٣٢]!! أما من ناحية «الأيديولوجيا»، فيكفي أن نقول إن ماركس هو أوّل من وضع مصطلح «البنية» ١٨٥٩. (انظر: علم الشعريات المقارنة - ص ٣٥٩). وهنا أكرر (الاقتراح ١٩٨٦)؛ أي أن يكون مصطلح «المثاقفة» بديلاً من «النقد الثقافي» - مشتملاً على التفاعل والمقارنة والنقد الأدبي والنص الثقافي- بحذف المعنى الأنثربولوجي.

الهوامش

١- أندرو إدجار، وبيتر سيدجويك: **موسوعة النظرية الثقافية**، ترجمة: هناء الجوهري، منشورات المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩.

٢- **أصوات متعددة وعالم واحد - الاتصال والمجتمع**، منشورات الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ١٩٨١.

٣- شربل داغر: **التناص سبيلاً إلى دراسة النص**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف ١٩٩٧.

٤- **شهادة في شعرية الأمكنة**، مجلة التبيين الجزائرية، العدد الأول، يناير، ١٩٩٠.

٥- عز الدين المناصرة: **مقدمة في نظرية المقارنة**، دار الكرمل، فلسطين، ١٩٨٨، ص٧٣-٧٥.

٦- وهنا نحن العرب ننتقل من علم التفكير إلى علم التكفير!

٧- عبد الله الغذامي، وعبد النبي اصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي؟**، دار الفكر، دمشق، عام ٢٠٠٤.

٨- عز الدين المناصرة: **علم التناص والتلاص**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠١١، ص٤١.

٩- تيري إيغلتون: **الماركسية والنقد الأدبي**، ترجمة: جابر عصفور، منشورات عيون، المغرب، ١٩٨٦.

١٠- **شهادة في شعرية الأمكنة**، مرجع سابق.

١١- للمزيد يُنظر:

- **مدخل إلى التفكيك**، ترجمة: حسام نايل، قصور الثقافة بمصر، ٢٠٠٨.
- جاك دريدا: **الحدث، التفكيك، الخطاب**، ترجمة: محمد شوقي الزين وآخرون، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١١
- **جاك دريدا والتفكيك**، أحمد عبد الحليم عطية وآخرون، دار الفارابي، ٢٠١٠.
- جاك دريدا: **استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا**، ترجمة: عز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٣.

١٢- يوحنا سميث: **ما النقد الثقافي؟**، ترجمة: أيمن بكر، موقع ضفاف الإلكتروني، (بتصرف).

١٣- **مجلة بلغاريا الجديدة** - صوفيا، عدد سبتمبر ١٩٨٠.

١٤- حسن مصدق: **النظرية النقدية التواصلية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٥، ص٧٧.

١٥- **لسانيات النص وتحليل الخطاب**، الجزء الأول، كنوز المعرفة، عمّان، ٢٠١٣، ص٣٤-٣٥.

١٦- **نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص٦٧-٦٨.

- انظر أيضًا بالفرنسية: **نظرية الأدب - نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة: تودوروف، باريس، ١٩٦٥.

١٧- هناك ترجمتان لرواية **«الحمار الذهبي»** أو **«الجحش الذهبي»**، إحداهما للناقد الجزائري أبو العيد دودو، والأخرى لعالم اللغة الليبي علي فهمي خشيم.

١٨- **نظرية المنهج الشكلي**، انظر مقالة شكلوفسكي: **بناء القصة القصيرة والرواية**، ص١٢٢-١٥٢، بتصرف.

١٩- **نظرية المنهج الشكلي**، ص١٧٥-٢٢١، بتصرف.

النقد الثقافي
بين عبدالله الغذامي ويوسف عليمات

معضلة المنهاجوية والتأويل المغلول

عمر زرفاوي*

شغل النقد الثقافي -كغيره من المناهج والإستراتيجيات النقدية الوافدة إلى الثقافة العربية- اهتمام النّقاد والباحثين العرب تنظيراً وممارسة، فلا تكاد تخلو مقالة أو كتاب -يُعرِّفُ به- من بسط الحديث عن خلفياته النظريّة ومقولاته المنهجيّة، واستثمار آلياته الإجرائيّة في مقاربة النصوص الأدبيّة، وكشف الأنساق الثقافية المضمرة في طيّاتها. وقد نال الشّعر العربي القديم حظّه من ذلك الاهتمام، وهو اهتمام يخفي من المضمرات النسقيّة ما يخفي، فغياب الإبدال المعرفي (Le Paradigme) في تبرير التحوّل من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي دفع النقاد العرب المعاصرين إلى الاحتماء بالتراث الشعري عامة، والشعر العربي القديم بخاصة لتسويغ ذلك التحوّل وتسويق موضة النقد الثقافي في البيئة الثقافية العربية.

وهو احتماء يكشف عن ازدواجيّة في موقف أقطاب التحديث في الوطن العربي من التراث، فالشعر العربي القديم حامل لأهم العوائق التي تقف أمام النقلة الحضارية، وهو المسؤول الأوحد عن صناعة الطّغاة من ناحية، وهو في الآن نفسه الملاذ الذي ينجي من حملات تيار الانكماش في الثقافة العربية المعاصرة ومصدر الشرعيّة لأية موضة نقدية يسعى تيار الانغماس لحشد حواريين لها ومريدين لأقطابها. ويبدو أنّ بؤرة اهتمام المشتغلين في الحقل النقدي منصبة حول مواكبة الجديد وغير معنية في كلّ مرّة تنفتح فيها الثقافة العربية على الثقافة الغربيّة، فمّا يعني أولئك المشتغلين حقًّا هو الحفاظ على وضعهم الفكراني/ الأيديولوجي وتأمينه في مواجهة التيارات الثقافيّة الأخرى المناوئة لتوجّههم، والتدليل على صمود رؤاهم وخياراتهم في نقل كلّ مبتكرات الفكر الغربي المعاصر بوصفها طوق النجاة من براثن التخلّف.

من هنا تسائل هذه الدّراسة محاولات النقاد العرب المعاصرين توطين النقد الثقافي في البيئة الثقافية العربية، وتحاور التّعديلات التي طالت جهازه المفاهيمي وموضوع اشتغاله وآلياته الإجرائية، وتتوقف عند تطبيقاته على الشعر العربي القديم عند كلّ من: عبدالله الغذامي، ويوسف عليمات.

* أستاذ النقد الحديث بقسم اللغة والأدب العربي، جامعة تبسة، الجزائر.

١- عبدالله الغذّامي والنقد الثقافي وفحولة الرّيادة.

تُشكِّل مسألة ريادة «النقد الثقافي» في الممارسات النقدية الثقافية المعاصرة إحدى القضايا المركزية التي قفزت إلى صدارة الإشكالات المعرفيّة الناتجة عن رحلة النقد الثقافي من بيئة المنشأ إلى البيئة الثقافية العربية. فالغذامي يعلن من خلال تقديمه لكتاب «عبدالله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية»[١] رفضه لأية محاولة تؤصّل للنقد الثقافي خارج مشروعيه النقديين الألسني والثقافي، فيقول: «ومن الضروري هنا أن نفرّق بين مصطلحين، هما متمايزان بشرط الأبعاد النظري، وهما مصطلح (نقد الثقافة)، ومصطلح (النقد الثقافي) وتحت مصطلح نقد الثقافة ظهرت أعمال كثيرة في مغرب الوطن ومشرقه، وعلى مدى القرن العشرين كلّه، غير أنّ النقد الثقافي، بوصفه نظريةً وبوصفه منهجًا ومقولة في الأنساق المضمرة والعمى الثقافي يأخذ لنفسه موقعًا يستمد وجوده من هذه ، وتجب محاسبته والنظر إليه من هذه الزّاوية»[٢].

وهو ما يعني أنّ الغذامي يقبل أن يؤصّل النقد الثقافي في مشروعه الألسني، وفي عدد من كتبه التي سبقت صدور كتابه: «النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية»، مثل: «الكتابة ضد الكتابة»[٣]، و«المرأة واللّغة»[٤]، و«تأنيث القصيدة والقارئ المختلف»[٥]، ولكنّه يتبرّم من كلّ من محاولة[٦] تعود بتلك الأصول إلى مشروعات «نقد الثقافة»، كما تتجلّى في أدبيّات «نقد العقل العربي» عند الجابري، ومحمد أركون، وطيّب تيزيني، وحسين مروة، وعلي حرب، وبرهان غليون، وغيرها من الدراسات والبحوث التي يسعى أصحابها إلى رصد البعد الثقافي في نقد الأدب العربي[٧].

وبهذا الموقف يكشف الغذامي عن فحولة نقدية تتنكر لمنطق التراكم المعرفي وتغيّب جهود غيره من المفكّرين والنقاد، فما قدّمه الباحث العراقي علي الوردي[٨] في كتابه: «أسطورة الأدب الرفيع» لا يعدو - من وجهة نظر الغذامي- أن يكون ملاحظات نقاشيّة جاءت على شكل جدل صحفي، وهو جهد تاه وسط سطوة الآلة الشعرية الضاربة، خاصة وأنّه لم يطرح قضيته على مستوى نظري منهجي[٩]، والحقيقة التي قرأها الغذامي وأهملها أنّه «يكفي الكتاب (تنسيقًا) عنونته بهذا العنوان، فنسق الأسطرة ونسق الرّفعة واضحان بشكل جليّ لكلّ ذي عينين، ولا يحتاج القارئ أن يصدّق من يرمق الكتاب بنصف نظرة من عين واحدة غاضًا النظر عن السبق الذّي حققّه علي الوردي في مجال النقد الثقافي»[١٠].

والقارئ لكتاب «الاستشراف في النّص، دراسة في استشراف المستقبل» للباحث عبدالرحمن العكيمي يجد أن تلك الفحولة النقدية قد تجاهلت أيضًا إسهام المفكّر السّعودي الراحل عبدالله القصيمي من خلال كتابه «العرب ظاهرة صوتية»[١١]، الذي وضع «المتنبي في ميزان ثقافي شامل، وأمات المكوّن البياني والبلاغي والجمالي في قصائد الشاعر؛ حيث قتل تلك المكوّنات الفنيّة قتل غيلة، وهي التي وهبت المتنبي سرّ الخلود في الذاكرة الثقافيّة. واعتمد القصيمي في رأيه النقدي الثقافي على فصل البياني والسّحري عن الثقافي، مراقبًا التاريخ العربي من جهة، والسوق العربيّة التي روّجت للنسق والعلل والعيوب من جهة أخرى»[١٢].

ولو نظرنا إلى تاريخ صدور كتاب «النقد الثقافي» لـ الغذامي مع بداية الألفية الثالثة (٢٠٠٠) وتاريخ صدور كتاب الباحث سعيد السّريحي «حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم عند العرب» (١٩٩٦) - الذّي عرض من خلاله لعادة الكرم عند العرب وحجب حقيقتها التي لا تتعدى كونها ظاهرة خطابية واستبعدنا إمكان تأصيل النقد الثقافي في كتب

الغذامي السابقة لكتابه «النقد الثقافي»- لأمكننا القول إنّ ريادة الغذامي للنقد الثقافي مسألة خلافيّة وأن ريادة هذا المجال المعرفي في ثقافتنا العربية المعاصرة مثار تنازع بين أكثر من مفكّر وباحث، وأن الجزم بانفراد أحد بفضل السّبق إنكار صريح لحقيقة أنّ أيّ منهج أو نظرية هي «إنتاج مجموعة عقول أو جيل واحد من العقول، وقد تكون أيضًا إنتاج مجموعة عقول تنتمي إلى عدد من الأجيال»[١٣].

لقد أقصت فحولة الغذامي النقدية - فيما أقصت- موقف النقاد المصريين من شخصية المتنبي وشعره- على الرغم من البواعث[١٤] التي كانت تحرّك أغلبهم- «فبعد تنقيب لغوي في استخدامات صيغ التصغير العديدة عند المتنبي توصّل عباس محمود العقّاد إلى أنّ شغف المتنبي بالتصغير مردّه الإحساس المتزايد بتضخيم الذات ... أما بنت الشاطئ فقد اقترحت حذف أشعار المدح للمتنبي من مناهج تدريس الأدب؛ إذ ليس من المفيد في شيء تغذية الناشئة الملق والنفاق ... وعلي الجارم قد تأكّد لديه أن دوافع الطموح عند المتنبي ذات طابع شخصي صرف؛ إذ كان يروم ملكًا فانخذل، أما طه حسين فقد ألّف كتابًا ضخمًا في كشف عورات المتنبي اللغوية والفنية وعقده الشخصيّة»[١٥].

٢- معضلة المنهاجوية في كتاب «النقد الثقافي».

حمّل الغذامي الشعر العربي الضائقة الحضارية باعتباره مكونًا مركزيًا في تركيبة الشخصية العربية، وبتفكيكه لتلك التركيبة خلص إلى أن العيب النسقي الأكبر للثقافة العربية يتمثل في صناعة الطاغية، عبر لعبة المدح بين الشاعر المادح والملك المانح، فللبلاغة العربية وبالأخص المجاز دورٌ في ترسيخ ذلك النسق واستفحاله عن طريق إشاعة تلك العيوب النسقية وتسويقها جماليًا، وبذلك أصيب النقد الأدبي بالعمى الثقافي عن اكتشاف تلك العيوب في النصوص الأدبية.

ويلحظ القارئ لكتاب «النقد الثقافي» عزل الغذامي بعض النصوص الشعرية التي اعتمدها أساسًا نظريًا لمشروعه عن سياقها الحضاري؛ فأبيات زهير بن أبي سلمى التي استدل بها على الظلم كعيب نسقي سوّقه الشعر والمؤسسة البلاغية، هي ابنة بيئة حضارية أساسها منطق الغلبة والقوة، وهو ما تغاضى عنه الغذامي وعممه كقيمة أخلاقية خارج الزمان والمكان، ما أوقعه في النهاية في أعطاب التأويل. كما يغيب التماسك في تأسيس الرؤية النقدية عند الغذامي، وذلك من خلال عدم القدرة على إقناع القارئ بتراجع النسق، وتفسير ذلك التراجع والقفز على الفترات التاريخية، ناهيك عن تحميله الشعر وحده الضائقة الحضارية، وتغاضيه عن دور السياسي في ذلك، وبالإضافة لذلك نجد أن الغذامي يدور حول النسق، لكن دون تحديد مفهوم دقيق له، ما أثر على التماسك النظري لمشروعه، فالنسق تارة فاعل في الإنسان ومرات أخرى غير فاعل في تأسيس وترسيخ العلوم النسقية، ولذلك يبدو التساؤل مهمًا عن سرّ إعدام الأمريكان لصدام حسين بدلاً من إعدامهم للنسق الذي أنتج شخصية صدام، فصدام يملك مرة حرية اختزال الحزب في شخصه، ومرة أخرى هو صنيع النسق.

وقد اتّخذ من الشعر العربي القديم - بما أضفاه من تعديل على النقد الثقافي في تربته الأصل- منطلقًا تنظيريًا لمراحل تشكّل نسق الشعرنة وصناعة الطّاغيّة ليشرع بعد ذلك في تطبيق مستخلصاته النظرية على شعر المتنبي وأبي تمام، فالمتنبي بالنسبة إلى النقد الألسني هو شاعر كبير و للممارسة النقدية الثقافية الغذاميّة شحاذٌ عظيم. ممّا جعل رؤيته النقدية موجّهة بالتصوّر الأفلاطوني العتيق للشّعر في جمهوريته الفاضلة، وبمنطق اجتراريّ تكراريّ يستعيد فلسفة ابن رشد وموقفها من الشّعر كمعرفة شريرة ضارة بالنشء.

ويقف الناظر في مشروع «النقد الثقافي» لـ عبدالله الغذامي على تبريره للتّحوّل من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي بالعمى الثقافي الذي أصاب المناهج النقدية الباحثة عن الجمالي في النصوص الأدبية، وهيمن لعقود على المشهد النقدي العربي المعاصر، وهي حال يرى الغذامي أن تجاوزها مرهون بإعمال أدوات النقد الثقافي، والحفر في طبقات النصوص لكشف المضمرات النسقية المتوارية خلف الجميل البلاغي. ولعل المفارقة في تبرير تلك النقلة تكمن في التّشبّث والإيمان بمقدرة النقد الألسني على مقاربة النصوص الأدبية واستنطاق بنياتها والقبض على جماليّاتها طيلة عقد ونيّف.

تتلخص هذه المفارقة في السؤال الآتي: ألم يكن الغذّامي طيلة تلك الفترة مصابًا بالعمى الثقافي بممارسته النقد الألسني - كما يصطلح عليه- وسعيه الدءوب لكسب مشروعية له في البيئة الثقافية العربية؟ وليست هذه هي المفارقة الوحيدة في دعوة الغذامي إلى الازورار عن النقد الأدبي وإعمال أدوات النقد الثقافي، فبينما يشتغل النقد الثقافي في تربته الأصل على الهامشي نجد أنّ الغذامي يقارب في نقده الثقافي النّص الشعري العربي الذّي يمثّل المكوّن المركزي في تركيبة الثقافة العربية، وهو بذلك يكون قد تجاهل المقولة الأثيرة «إنّ طبيعة النص هي التي تفرض المنهج».

وبعد هذا كلّه فلسائل أن يسأل: لماذا نطالب الغذامي بأن يتمثّل آليات النقد الثقافي ومقولاته المنهجية ومدوّناته النقدية في تربته الأصل؟ ألم يطلب نقاّد التّحيّزات ودعاة ثقافة الاختلاف من الحداثيين العرب طيلة عقدين من الزمن تطويع المناهج النقدية الغربية وتعديل آلياتها الإجرائية بما يتلاءم مع خصوصية المدوّنات الإبداعية في الثقافة العربية؟ أليس هذا من باب المفارقة أيضا؟

إنّ اختيار الغذامي للنّص الشعري العربي (قديمه، حديثه، ومعاصره) يكشف عن مضمر نسقي من مضمرات الحداثيين العرب في تعاملهم مع التراث العربي بعامة، والشعر منه بخاصة، وهذا المضمر مازال مهيمنًا على فكر الغذامي منذ مشروعه الألسني، وهو مضمر يحضر في كتابات الحداثيين وقراءاتهم للتراث بحيث تصبح العودة إلى التراث مقولة تبريريّة لتأكيد شرعيّة الحاضر. وخلق سياقي تداولي للنقد الثقافي في البيئة الثقافية العربية. ولناقد من نقاّد التّحيّزات وثقافة الاختلاف أن يقول: نحن لا نطلب تعديلاً أو تحويرًا مثل الذّي أجراه الغذامي في انتقاء مدوّنة بعينها، وإنّما نطالبه بتعديل لآليات القراءة، بحيث ينبثق هذا التعديل عن رؤية ناقدة لا تسلّم بوثوقية المنهج وتقديسه.

في فاتحة كتاب «النقد الثقافي» يحفر الغذامي لأوّل مرّة في خلفيات منهج من المناهج النقدية الغربيّة ليكشف مرجعيّاته، وذلك خلافًا لما تعوّدنا عليه في كتبه السابقة، وقد كان من القمين به- وقد أثار مسألة المرجعيات (ذاكرة المصطلح وذاكرة المنهج)- أن يتوجّه بسهام النقد إلى مقولات «النقد الثقافي» وآلياته الإجرائية لا تبنيه كأدوات نقدية تحمل الخلاص للثقافة العربيّة من عيوبها النسقيّة، «حتّى كأنّ مشروعه لا يتحصّل على مصداقية ما لم يتم بمرجعيّة الآخر، ولذلك بدا الجانب التنظيري من مشروع الغذامي ملحقًا بكتابه، بل قد يبدو نابيًا»[١٦]، وهو بصنيعه هذا يكون قد وقع في فخّ «نسقية جديدة قابعة في أعماقنا منذ اكتسحنا وأغرانا فكر الآخر الغربي ومنهجه في معالجة مشكلاته فرحنا نسقطها على مشكلاتنا بدعوى تجرّدها من التاريخ والثقافة والعرق والدّين ليكون مسوّغًا إدماجها في أوضاعنا المختلفة جذريًا عن الأوضاع التي نجم عنها ذلك الفكر والمنهج»[١٧].

وفي علاقة الغذامي بالتراث النقدي العربي تتجلى فحولة أو ميتافيزيقا مشروعه برفضه محاولات تأصيل «النقد الثقافي» خارج مشروعه الألسني، وهو بهذا الموقف يرى أنّ أيّ حديث عن «النقد الثقافي» في الخطاب النقدي العربي قبل صدور كتابه لا مسوّغ له سوى إدراجه تحت مفهوم «نقد الثقافة»، وفي صمته المتواصل عن محاولات أخرى تؤصّل مقولات «النقد الثقافي» من خلال كتبه السّابقة تتبدّى فحولة مشروعه، «فالغذامي لم يستطع التّحرّر من هيمنة النسق المتشعرن وتأثيره السّاحر في قراءاته إلاّ في النقد الثقافي تحديدًا، فقد ظل إلى ما قبل النقد الثقافي واقعًا في (العمى الثقافي) ذاته الذي يسعى في هذا الأخير إلى كشفه وفضح ألاعيبه فقد كان الغذامي طوال الفترة من ١٩٩٦ - ١٩٩٩، يستخدم الأدوات النقدية المعهودة من أجل خدمة النص الأدبي وتسويقه»[١٨].

ولعل المفارقة التي تضاف إلى المفارقات السابقة نعته للخليفة الراشد عمر بن عبد العزيز بأنّه أوّل ناقد ثقافي برفضه أن يكون طاغية سياسيًا يصنعه جرير من خلال مدحياته. وبتحميل الشعر والنقد الأدبي الضائقة الحضارية يكون الغذامي قد لبس عباءة المفكّر صاحب المشروع التنويري ليكمل ما غاب عن الجابري في نقده وتحليله لنظم القيّم المكوّنة لبنية العقل الأخلاقي العربي، «فالطاغية ... كما تحدّث عنه صاحب الخطيئة والتكفير، لا يختلف في شيء عن نموذج (أردشير) الذّي تحدّث عنه الجابري كثيرًا في كتابه (العقل الأخلاقي العربي)؛ إذ يتماهيان في ممارسة الاستبداد والتّسلّط ، واستعادة (الأنا االفحولية) والترويج لها»[١٩].

وفي السكوت والصمت عن دور المؤسسات الثقافيّة الأخرى بعامة، والمؤسّسة السياسية بخاصة تتجلى نسقيّة النقد الثقافي في تعاطفه الساسة، وحرص صاحبه «على حياكة سلة واحدة يلقي فيها جميع مصائبنا الثقافيّة، وبدلاً من توزيع المسئوليات؛ ثقافيّة وغير ثقافية، كلّ بحسب مقدار إسهامه، نجد لديه القدرة على ترويع إحداها لا ليتعظ الباقي، بل ليرضي هذا الباقي، لاسيّما إسهام المؤسسة السياسيّة»[٢٠]. وهو التّعاطف الذي يغيب عنه عند الحديث عن صدّام حسين كطاغية سياسي فبمنطق الغذامي الذّي أقام عليه مشروعه في النقد الثقافي يصبح من الظلم البيّن إعدام الأمريكان لصدام حسين، فهو «في هذه الحالة لا يتحمّل أوزار أفعاله على الإطلاق، وإنما النسق أو لنقل الإنسان منظورًا إليه من خلال اللاّشعور فقط هو الذّي يتحمّل أفعال الطغاة الذّي مرّوا على التاريخ الإسلامي بمن فيهم صدام بالطبع»[٢١].

وبالعودة إلى الرؤية المركزية النّاظمة لأطروحة الغذامي في نقده الثقافي نجد أن سمة «الانتقائية» سمة غالبة على استدلالاته التي يختارها لإضفاء التماسك على مفاصل مشروعه، وأفكاره عن النسقية العربيّة، فهو، على سبيل المثال، يعزل أبياتًا لـ زهير بن أبي سلمى من معلقته عن سياقها الحضاري، ليدلّل بها على «الظلم» كعيب نسقي سوّقه الشعر والمؤسسة البلاغية، متناسيًا أنّها وليدة بيئة حضارية مدماكها منطق الغلبة والقوّة.

وبمنطق التعميم تغاضى عن كونها قيّمًا خلقية محكومة بحدود الزمان والمكان، ناهيك عدم قدرته على إقناع القارئ بتراجع النّسق وتفسير ذلك التراجع والقفز على الفترات التاريخية. زد على ذلك دورانه حول النسق لكن دون تحديد مفهوم دقيق له، فالنسق تارة فاعل في الإنسان، ومرات أخرى غير فاعل في تأسيس وترسيخ العيوب النسقيّة، ممّا جعل رؤيته النقدية موجّهة بالتصوّر الأفلاطوني العتيق للشّعر في جمهوريته الفاضلة، وبمنطق اجتراريّ تكراريّ يستعيد فلسفة ابن رشد وموقفها من الشّعر كمعرفة شريرة ضارة[٢٢] بالنشء.

وقد حمّل الغذامي في كتابيه: «المرأة واللغة»، و«النقد الثقافي» معنى للفحل لا يخرج عن إحدى دلالتين، إمّا «الذكر»، أو «المذكّر»، وهذا ما يناقض دلالة «الفحل» في التراث النقدي العربي القديم، أو الفحل الديواني، «وليس الفحل الدونجوانيّ الغربي الذي يستطيب إيقاعه بالمرأة الجميلة بأية حال في الأنظمة المتصوّرية العربيّة، بل إنّ الفحولة تسحب من الشاعر إن حكى في شعره مغامراته النّسائيّة، مثلما الحال لامرئ القيس نفسه في بداية تشكّل الأنموذج، وللنابغة والفرزدق»(٢٣).

فالأنثى التي قدّمها الغذامي من خلال قراءاته السّابقة لكتاب «النقد الثقافي»، وبخاصة في كتابيه: «المرأة واللغة»، و«تأنيث القصيدة والقارئ المختلف» متمردة عن المؤسسة الذكورية هي في الواقع جزء منها، خاضعة لنسقها الثقافي، «ففي أخبار النّساء الحاكمات ما يمكّننا من الاطّلاع على انخراطهن في هذه المرجعيّة الدّيوانية في أثناء حكومتهنّ في الشّعراء الذين يفحشون القول في المرأة ولا يعبّرون عن العذّرية في عاطفتهم، وهنّ في الغالب من نساء المؤسسة، وكنّ قاضيات في أمر الشّعراء الإسلاميين الذين انفرطوا عن ديوان العرب، كما ترتضيه الثقافة في مجالسهنّ»(٢٤).

وبذلك يكون الغذامي قد وقع في ندب نفسه لرفضه، وشايعه في ذلك عدد من الباحثين العرب(٢٥)، فما مارسه في كتابه «النقد الثقافي» لا يختلف عن «نقد الثقافة» الذي نجده في مشروعات المفكّرين العرب؛ (الجابري، الطيب تيزيني، علي حرب...) في محاولة إجابتهم عن السؤال النهضوي: «لما تأخر العرب وتقدّم غيرهم؟»، ففهم الغذامي للنقد الثقافي يكشف «من خلال بعض ما أنجزه في مؤلفاته النقدية الثقافية، أنّه أنجز نقد الثقافة العربيّة بمعنى انتقادها، وليس النقد الثقافي للأدب ونقده. وقد انتقدها ودعا إلى تقويضها دون أن يدرك ما هي ولا كيف تشكّلت في نشأتها وما عناصرها التي تواصلت معها تواصلاً تفاعليًّا، ولا جدليّتها وحركيّتها»(٢٦).

٣- يوسف عليمات: الشّعر الجاهلي والتحليل الثقافي والتأويل المغلول.

استهل الباحث يوسف عليمات كتابه «جماليات التحليل الثقافي: الشّعر الجاهلي نموذجًا» بفصل نظري توقّف من خلاله عند مختلف الرّوافد المنهجيّة المكوّنة لاتجاه جماليات التحليل الثقافي عند أهم أقطابه ستيفن غرينبلات، وانتقل بعد ذلك إلى استثمار مقدّماته النظرية المُستخلَصَة في مقاربة نصوص شعرية جاهليّة؛ كقصائد الشعراء الصّعاليك: عروة بن الورد والشّنفرى، وأبيات منتقاة من معلقة عنترة بن شداد، ويائية المثقب العبدي «أفاطم قبل بَينِك».

وقبل الشروع في مقاربة رائيّة عروة بن الوَرد وكشف ما تضمره من مخبوءات نسقيّة:

أقـلّي عـليّ اللّـوم يـا ابنـة منـذر
ونامي، فإن لم تشتهي النوم فاسهري

أكّد الباحث أنّ «النص الشعري الجاهلي روّاغ متمنع يبوح حينًا ويضمر أحيانًا أخرى»(٢٧)، وحتّى يفصح عن مضمراته لابدّ للقارئ من امتلاك كفاءة معرفيّة واعتماد قراءة فاحصة تُجلِي أبعاد الصّراع الإنساني فيه، ومن حكم عام على النص الشعري الجاهلي خصّص حديثه بعد ذلك لبيان طبيعة النص الشعري عند الصّعاليك فقال: «النص الشعري عند الصعاليك يتضمن في بنيته العميقة أنساقًا مضمرة تعلي من شأن الأنا، وتجعل من صانعها نسقًا مهيمنًا على الرغم من ثانويّته وهامشيّته»(٢٨).

أعمل عليمات أدوات التحليل الثقافي في محاورة المخبوء في فجوات رائية عروة بن الورد، وتائيّة الشنفرى:

ألا أمّ عمـرو أجمعـت فاسـتقلّت
ومـا ودّعـت جيرانهـا إذ تولّـت

وقد خَلُص الباحث إلى أنّ الرائية والتائيّة تبطنان «حالة من الصّراع بين نسق ثابت، ونسق ثابت ومتحوّل»[٢٩]، ويقصد يوسف بالنسق الثابت نسق أعراف وتقاليد القبيلة ، وبالنسق الثابت المتحوّل نسق القيّم البديلة التي يؤمن بها الصعلوك ويسعى لترسيخها وسيادتها. فالنسق الظاهر في رائيّة عروة «هو عاذلة تلوم زوجها وتحاول في أثنائه عن المغادرة والمخاطرة بالنفس في مجتمع قائم على منطق الغلبة، أما النسق المضمر هو أن العاذل في هذا النص معادل نسقي ثقافة المجتمع الجاهلي في تعامله مع الخروج اللاواعي عن العرف والعادة؛ إنها ممثلة لدور الرقيب الاجتماعي ومحاولته ضبط الأحادي المتمرد على صوت المجموع»[٣٠].

ويبدو أن يوسف عليمات -وهو يحاور رائية عروة- كان محكومًا برؤية أو بسلطة الصّورة التي شكّلتها القبيلة عن الصّعلوك، فالصورة التي تشيع في الأدبيات الجاهلية عن الصّعلوك هو صورة صنعها المخيال القبلي، وسوقّها على أنّها حقيقة الحقائق؛ فنحن لم نسمع الصعلوك/ المغيّب، وهو يتحدث عن نفسه، ولكنّنا انخرطنا في تسويق الصّورة النمطية التي أرادت القبيلة إشاعتها، في صورة تذكّرنا بما قاله محمد عابد الجابري عن وعينا بالعصر الجاهلي.

وفي وصف الصعلوك بالأحادي المتمرّد على سلطة المجموع تتأكّد لنا حقيقة ارتهان تأويل عليمات لتأويلات النقد الأدبي الجمالي الذي من المفروض أن جماليات التحليل الثقافي قد استبعدت من مجالها درسها كل آصرة يمكن أن تجمع بينه وبين النص المدروس، ولعل ما يؤكّد ذلك الارتهان هي الإحالات التي نجدها مثبتة في الدّراسة، مثل كتابي: «الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشّعر الجاهلي» لـ كمال أبي ديب، و«الصورة الفنيّة في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق»، لـ عبد القادر الرباعي.

ومن النتائج التي انتهى إليها عليمات في مقاربته هذه ما كشف عنه مسكوت النص من أنّ «محاولة الشاعر وقصديته الواعيّة في خلخلة النسق القائم/ صوت العاذلة/ المجتمع لبناء نسقه الذاتي عن طريق إسكات اللّوم المتعالي بالأمر والفعل المتعاليين أيضًا (أقلّي عليّ اللّوم ... ذريني ونفسي ... ذريني أطوّف في البلاد)»[٣١].

ولعلّ الأمر الذّي غاب عن الباحث أن بناء النسق الجديد/ قيّم الصّعلوك مردّه إلى إهمال القبيلة لفئة من أفرادها، فالواجب على النسق القديم/ قيّم القبيلة أن تقدّم حبّها للصعلوك قبل أن تفرض عليه أعرافها، فأيّ تجسيد لحلم مرتبط بإقصاء، فتحقّق ما تحلم به القبيلة قهر لما يأمله الصّعلوك، وفي تجسيد الصّعلوك لما يأمله إقصاء لما ترجوه القبيلة، فالأحلام التي يصعب تحقيقها إلى وقائع كثيرًا ما تتحوّل إلى أيديولوجيات.

يختم عليمات بخلاصة يؤكّد من خلالها على أنّ نسق الصّعلكة في الرائيّة يظل تحققه رهينًا بتملّك الصعلوك لإرادة الفعل في مواجهة الصعلوك الخامل والعاذلة اللذين يثبطانه ويسلبانه تلك الإرادة، فصورة الصعلوك السّلبي تقترن في الرائيّة «بصورة العاذلة في مفتتح النّص، فكلاهما يعطّل قواه خوفًا من مجابهة إشكاليات الحياة، أو بمعنى آخر يغيّب كلّ منهما قوة الفعل تجاه قوة الموت؛ فصورة العاذلة تشي بكثرة الكلام الذّي لا يجدي من أجل إثبات الذات وديمومتها (قول فاعل ينتفي فيه الفعل). وصورة الصعلوك السّالب تعطي انطباعًا سالبًا عن أنساق الصّعلكة عندما يتصف الصّعلوك بالعجز والضعف والخمول (العجز الفعلي)»[٣٢].

ولو وظّف عليمات جدل اليوتوبيا والإيديولوجيا لكان أفيد لمقاربته، ولأمكنه ذلك من كشف النسق المضمر المتواري في أعماق نصوص الصّعاليك بعامة، ورائيّة عروة بخاصة، ولقدّم لنا خاتمة تنسجم مع المقدّمات التي انطلق منها، ولعلّ النتيجة التي

تقود إليها تلك المقدّمات تتمثل في أنّ لفظ/ طرد نسق الصّعلكة للعاذلة وللصعلوك العاجز/ الخامل حوّله إلى مركزية بديلة يمارس من خلالها الصعلوك/ الفاعل ما نهض لمقاومته من أعراف قبلية جائرة وتقاليد قاهرة، وعوض احتواء هذه الفئة يتم لفظها خارج نسق الصّعلكة، ومن هنا تتضح فحولة نسق الصّعلكة في إتيان ما حرّمه وثار ورفضه من قيّم قبلية سالبة للحريّة.

إنّ النسق الظاهر في نصوص الصّعاليك بعامة ورائية عروة بخاصة هو الإعجاب بروح الصعلوك الوثّابة الثائرة، وهي روح - كانت ولا تزال- ملهمة لكلّ فئة مقهورة تنشد كسر طوق القهر والفقر والإقصاء غير أنّ النسق المضمر يكشف كيف تحوّل الحلم إلى كابوس، والمقهور إلى قاهر فاستباح الصعلوك الثائر دماء غيره من أفراد القبيلة فأسرف في القتل والإبادة.

وفي مقاربته لتائيّة الشّنفرى يؤرّخ لنصوص الصّعاليك، فنصوص عروة بن الورد تمثّل بدايات تشكّل نسق الصّعلكة، بينما تمثّل نصوص الشنفرى (التائية) اكتمال ذلك النسق. فبعد أن كان الصّعلوك في رائيّة عروة هامشًا، والزوجة/ العاذلة ممثّلين للقبيلة/ المركز نجد في تائيّة الشّنفرى أنّ الصّعلوك رسخّ نسقه وأرسى تقاليده وأعرافه ممّا حوّله إلى مركز فتحاول الزوجة/ العاذلة التمرّد والخروج عليه في صورة هامش جديد تجسّد لعبة المركز والهامش، وهي محاولة من الهامش لاستعادة تمثيله للمركز. ويتوقف يوسف عليمات عند عبارة «لا سقوطًا قناعها» من البيت السّادس من التائيّة:

لقد أعجبتني لا سقوطًا قناعها
إذا ما مشت ولا بذات تلفُّت

ليؤكّد أن سقوط قناع الزوجة/العاذلة يحمل في مظانه سقوطًا لقناع النسق القبلي الذّي يحدّ من حريّة أبنائه فالتصدع الذي لحق نظام القبيلة بسقوط قناعها، وإظهار ما تبطنه تجاه الصعلوك، فرض تشكل نسق قيمي بديل للصّعلكة، الذي يحاول أن يتفادى ما وقع فيه النسق القبلي «فالرجل في النسق الجديد يتحول إلى أم رءوم تحنو على المجموع المتوحّد، وتحفظ كيانه وحياته، ومن هنا فإن استطراد الشنفرى في توصيف صورة الأم في نسق الصّعلكة يدلّ بطريقة إيحائية على وظيفة القائد/ المسئول تجاه المجموع؛ حيث تنعدم التفرقة واللامساواة، ويندغم الواحد في الكل والكل في الواحد، ونتيجة لهذا يحس الفرد العامل في إطار الجماعة بقيمته وتميزه، لا سيّما عندما يجعل من نفسه مرآة للآخر في الفاعلية»[٣٣].

ويبدو أن يوسف عليمات مغرم بكمال أبي ديب وتحليلاته البنيوية للشعر الجاهلي، يتبين ذلك الإعجاب في استبدال اللغة الواصفة بالترسيمات (دوائر وأسهم وأشكال بيضوية)، في صورة تكشف لنا غموض الخطاب النقدي وانتماء هذه الدراسة إلى البنيوية أكثر من انتمائها إلى النقد الثقافي. لقد نسي يوسف عليمات أن يقف ويكشف فحولة النسق الصعلكة عندما حقق وجوده وامتلك حريته في ممارسة القتل والانتقام والإسراف فيهما.

ويبدو أنه خاف أن تتطابق دراسته هذه مع دراسة أدونيس في كتابه «كلام البدايات» التي عنونها بشعرية الرفض عند الشنفرى، أو يجترّ مضمونها، فاختار لتحليله هذا خاتمة يرى فيها أن التائية تقدم رؤية خاصة لمفهوم الانبعاث من الموت/ اللاشيء في الحس الإنساني عن طريق الحركة والفعل (الآن)، وتشكيل الحلم انطلاقًا من الراهنية.

وقد كان على يوسف عليمات أن يختتم قراءته للتائية ببيان تحوّل الحلم إلى كابوس، والمقهور إلى قاهر. فالإسراف في القتل والرغبة الكبيرة في الانتقام هما بداية أو أسباب تحول وتقوض ذلك النسق الصعلوكي، وهذا بخلاً ما انتهى إليه في الخاتمة من أن القتل/ الدم مثّل بالنسبة إليه انبعاث للحياة، وتحقيق

الآمال للنفس الإنسانية حاضرًا ومستقبلاً، وهو لم يتحصل لشاعر في حدث الرؤية الأول، ويبدو أن يوسف عليمات لم يقف عند مسألة التناقض العميق داخل نسق الصعلكة، فما نهض النسق لمحاربته من ظلم وقهر وقع فيه عندما أسرف في الانتقام والقتل.

ويا حبّذا لو أفاد من عبدالله الغذامي عند حديثه عن حركة النسق بين ممارسات الحكم الأموي ورفض العباسيين له، ووقوعهم بعد توليهم الخلافة فيما نهضوا لمحاربته ودرئه، ويعلق آمالاً كبيرة على ما يسميه بالقراءة الفاحصة لمداخيل النص الصعلوكي الذي يتضمن ببنيته الداخلية أنساقًا متصارعة، توضح لمتلقيها موقف الإنسان القديم من إشكاليات العدم والوجود. عمومًا فهو يبدي موقفه من القراءة السطحية التذوقية ويعلق آمالاً على القراءة الفاحصة. أما في العنوان الموالي فوقية الأنثى/ دونية الفحل فقد استعمل مصطلح الذات المتعالية وهو مصطلح كانطي يعني غير ما يوظفه يوسف عليمات. وأعاد تأويل ما جاء في كتب تاريخ الأدب عن عنترة بن شداد سيرة وشعرًا.

خاتمة

تتلخص فحولة مشروع «النقد الثقافي» لـ عبدالله الغذامي في النقاط الآتية:

* رفضه العودة إلى الحديث عن «النقد الثقافي» بوصفه نظرية ومنهجًا قبل صدور كتابه. والحقيقة أن ما أنجزه أيضًا لا يمكن أن نقبله إلاّ تحت مسمّى «نقد الثقافة» أو الممارسة النقدية أو النقد الثقافي باعتباره تفكيرًا نقديًا.
* قبوله تأصيل مشروعه في «النقد الثقافي» في كتبه السابقة، وفي ذلك مفارقة غريبة، فانطلاقًا من تأكيده إصابة النقد الأدبي بالعمى الثقافي تصبح تلك الكتب موبوءة به أيضًا.
* غريبٌ أن يقول بعد ذلك كلّه أن الخليفة الراشد عمر بن عبد العزيز هو أول ناقد ثقافي.
* تبرئة السياسة والساسة والجور في توزيع الأدوار في مسألة الضائقة الحضارية العربية. وعدم تبرئة صدام حسين باعتباره صنيعة النسق المتشعرن.
* الانتقائية كسمة غالبة على استدلالاته في البرهنة على مستخلصاته النظرية، وغياب التوفيق في ضبط شبكة المفاهيم النظرية المشكّلة للمشروع، وبخاصة مسألة فاعلية النسق تارة، وخموله تارة ثانية.
* استعادة التصوّر الأفلاطوني للشّعر واجترار موقف ابن رشد عن المعرفة الشعرية باعتبارها معرفة شريرة.
* إفراغ مصطلح «الفحل» من سياقه النقدي العربي، وتحميله دلالة «الفحل الدونجواني»، وليس «الفحل الدّيواني».
* غيب الدّقة مفهوم جامع مانع لمفهوم «النسق» في كتاب «النقد الثقافي» لـ عبدالله الغذامي، فالنسق تارة فاعل في الإنسان، ومرات أخرى غير فاعل في تأسيس وترسيخ العيوب النسقيّة، وقد لحق ذلك الاضطراب مقاربة يوسف عليمات فطورًا يستخدم مصطلح «النسق»، وآخر يوظّف مصطلح «النظام»، وقد يستعملهما معًا فيقول: «نظام هذا النسق». فالمفيد لمقاربته - من وجهة نظرنا- اكتفاؤه بمصطلح «النسق» لما يحمله من دلالات القسر والجبرية والإلزام.
* استعمال يوسف عليمات لمصطلحات من مثل «القطيعة المعرفيّة» عند غاستون باشلار، أو «الذات المتعالية» عند إيمانويل كانط، وهو مصطلحات لها نسقها المعرفي الخاص الذّي لا تؤتي أكلها إلاّ في إطاره.
* مسألة ريادة «النقد الثقافي» في النقد العربي المعاصر تحوّلت إلى قضيّة متنازع حولها، وبلغت درجة الفحولة عند الغذامي إلى حدٍّ

كاد ما تعيشه الثقافة العربية المعاصرة من نفي متبادل وإمبريالية للمشاريع بين: (الجابري وطرابيشي - الغذامي ومحمود أمين العالم - جابر عصفور وعبد العزيز حمودة).

* إحالات يوسف عليمات إلى كتب خاصة بدراسات جماليات أدبية، (كمال أبو ديب، وعبد القادر الرباعي) ما جعل مقاربته رهينة لتلك المقاربات.

الهوامش

١- طبع هذه الكتاب بعد الحلقة النقاشية التي أقامها قطاع الثقافة والفنون بوزارة الإعلام بمملكة البحرين تحت عنوان «عبدالله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية»، وقد أقيمت تلك الحلقة على مدى يومين (٦/٥ مايو ٢٠٠١) بمتحف البحرين الوطني، وشارك فيها عشرة باحثين من البحرين ومنطقة الخليج منهم: عبدالله إبراهيم، ومنذر عياشي، ونادر كاظم، محمد أحمد البنكي....إلخ، وقدّم لها بعد طباعة أعمالها الدكتور عبدالله الغذامي.

٢- عبدالله الغذامي: من مقدّمةكتاب عبدالله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣، ص١٢.

٣- عبدالله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١.

٤- نقصد بالتحديد دراسة الباحث التونسي سهيل الحبيّب التي نشر مقالاً منها في مجلة «عالم الفكر» الكويتيّة، ونشرتها بعد ذلك دار الطليعة بعنوان «معالم خطاب النقد الثقافي».

٥-عبدالله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٦.

٦- عبدالله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٩.

٧- جاء ذلك في دراسة للباحث المصري حسن عز الدين البنّا في العدد (٦٣) شتاء وربيع ٢٠٠٤ من مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة بعنوان «البعد الثقافي في نقد الأدب العربي، (١٩٨٥-٢٠٠٠م)».

٨- قدّم لذلك في كتابه: أسطورة الأدب الرفيع.

٩- عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربيّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص٨٧.

١٠- حسن القاصد: النقد الثقافي - ريادة وتنظير وتطبيق (العراق رائدًا)، التجليات للنشر والترجمة والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣، ص١١- ١٢.

١١- صدر كتاب المفكر السعودي عبدالله القصيمي «العرب ظاهرة صوتية»، منشورات الجمل، بيروت، ١٩٧٧.

١٢- عبد الرحمن العكيمي: الاستشراف في النّص - دراسة في استشراف المستقبل، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٠، ص ٤٥- ٤٦.

١٣- عبدالعزيز حمودة: المرايا المقعّرة - نحو نظرية نقدية عربيّة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (سلسلة عالم المعرفة - العدد٢٧٢)، أغسطس٢٠٠١، ص١٩٨.

١٤- الباعث الرئيسي على إبداء تلك المواقف قول المتنبي في هجائيّته لكافور:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن ولا تفنى العناقيد

١٥- عبد السلام نور الدين: المتنبي وسقوط الحضارة العربيّة، مجلة الأقلام، السنة ١٣، العدد ٤، بغداد، كانون الثاني/ جانفي ١٩٧٨، ص٥٧.

١٦- نادر كاظم: تعارضات النقد الثقافي أو رحلة النسق المتناسخ، ضمن كتاب «عبدالله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣، ص ١١٦- ١١٧.

صورة المثقف بين رسالة الفكر ومسئولية النقد

«غالي شكري نموذجًا»

أحمد الواصل*

«إن الناقد هو رسول الفلسفة إلى الأدب. وإنني في هذه الزاوية لا أرى في النقد علمًا بين العلوم ولا فنًا بين الفنون. إنما هو صياغة فكرية تجمع بين بعض عناصر العلم وبعض عناصر الفن وتتجاوزهما إلى الأفق الفلسفي»

(غالي شكري في حواره مع سعيد فرحات، جريدة الرأي العام، الكويت، ١٩٨٦)

«إنني كمفكر عربي مسيحي أعتقد أن الإسلام جزء لا يتجزأ من التكوين القومي للمواطن العربي. الإسلام لا يخصّ العرب المسلمين وحدهم، وإنما يخصنا جميعنا كعرب»

(غالي شكري في حواره مع جهاد فاضل، جريدة القبس، الكويت، ١٩٨٧)

استهلال:

تحدّث الناقد صبري حافظ في تقرير عن مراحل تطور النقد في مصر بعنوان «الواقع النقدي في مصر: مساره واتجاهاته»، وقد أعدّ صبري حافظ هذا التقرير بطلب من المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، ونشر في المجلد الرابع عشر «الفنون والآداب» ١٩٨٥، ثم أعاد نشره في كتابه: «أفق الخطاب النقدي» ١٩٩٦. وفيه تتبع مسيرة النقد في مصر، ويفترض عدم عزلها عن الواقع الثقافي العربي، وحين أشار إلى مرحلة الستينيات؛ أي فترة انطلاق غالي شكري، الناقد قيد البحث. في فقرة عنوانها «الهجرة إلى الأصقاع العربية وجيل النقاد الجدد»، وقد عدّد أسماء كثيرة وأشار إلى أبرز ملامح هذه المرحلة، من غزارة الإنتاج النقدي لأكثر من جيلين سويًا، وهجرة بعض الأكاديميين إلى جامعات الدول العربية وعودتهم نقادًا فاعلين في الحركة الثقافية المصرية إلا أنه لم يشِرْ إلى غالي شكري.

وقد فعلها أيضًا الأكاديمي صلاح فضل الذي وضع بحثًا عن تطور النقد العربي، وألحقه ذيلًا لكتابه «مناهج النقد المعاصر» ٢٠٠٢ مقسمًا أجيال النقد إلى ثلاثة، الأول: جيل الأساتذة، واستعرض فيه طه حسين وعباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة، والثاني: نقاد الأدب، واستعرض منهم محمد مندور ولويس عوض وحسين مروة ونازك الملائكة،

* باحث وناقد سعودي.

والثالث: نقاد الحداثة، وهم جيله بالطبع، استعرض منهم ذوي المنهج البنيوي مثل: كمال أبو ديب، وجابر عصفور، وعبد السلام المسدي، وأسقط آخرين، مثلما أسقط من الجيل الأول مارون عبود، ومن الجيل الثاني رئيف خوري ولويس عوض، ومن الثالث غالي شكري قيد بحثنا...

وفي «قاموس الأدب العربي الحديث» ٢٠٠٧ الذي أعدّه وحرّره حمدي السكّوت في باب (حرف الغين) يذكر أسماء عربية، بدءًا بالروائية غادة السمان والشاعر غازي القصيبي والروائي غالب هلسا والروائي غائب طعمة فرمان والروائي والناقد غسان كنفاني، بينما لا ذكر لغالي شكري أيضًا على الإطلاق!

وأقول: على الفاصل الزمني، في أكثر من عقدين بين تقرير حافظ وبحث فضل وقاموس السكوت، إلا أن جميعهم تكتّموا عن شكري في ذروة أعماله النقدية والفكرية عام إعداد تقرير حافظ، وفي بحث فضل وقاموس السكّوت أيضًا، حتى بعد وفاة شكري بسنوات عدة. كم هو ملفت هذا التجاهل والنسيان لناقد انطلقت مسيرته النقدية منذ كتابه «سلامة موسى وأزمة الضمير العربي» ١٩٦٢ حتى فترة وضع تقرير حافظ أتمّ غالي كتابه ما قبل العدد ثلاثين كتابًا، وهي روايته «مووايل الليلة الكبيرة» ١٩٨٥؛ أي ما يتجاوز ثلثي الأعمال النقدية والأدبية، لكن ذلك لم يشفع له في الذكر والاعتراف في تقرير حافظ!

وكذلك الحال في قاموس السكّوت على وفاته عام ١٩٩٨، فاكتمال منجز غالي شكري النقدي في الثقافة العربية (الفكر والأدب والسياسة..إلخ)، ودوره في الصحافة الثقافية، وتواجده الأكاديمي العربي لا المصري فقط أفقده شفاعة توفير مادة عنه!

إذا وعينا مسألة الصراع في مفهومها النخبوي حول «الرأسمال الثقافي»، أو في مفهومها الشعبي «عداوة كار»؛ أي (مهنة/ حرفة)، وعرفنا بأن معظم كتب غالي شكري تطبع في كبريات دور النشر المصرية مثل: دار الهلال، ودار المعارف، ومكتبة الأنجلو المصرية، ودار الشروق، ودار الآفاق الجديدة. ودور النشر اللبنانية مثل: دار الطليعة، ودار الفارابي، ودار الآداب، ورياض الريس، ولا سبيل لانعدام وصولها لباعة الكتب وتوفرها في المكتبات والتقارير الصحفية التي تكتب عنها، فإن ذلك يمكن أن يدفعنا إلى تعليق هذا السؤال الذي لا إجابة له، ولعلنا نؤجّل تلك الإجابة حتى حين.

وفي عام ٢٠٠٠ أعدّ ابنه وائل غالي كتابًا تذكاريًا صدر عن أكاديمية الفنون بعنوان «في ذكرى غالي شكري» جمع فيه مقالات وأبحاث وضعت فترة وفاته لمجموعة متنوعة من المفكرين والنقاد والأكاديميين والأدباء من أهل الشعر والسرد والفنانين والصحافيين، وقد اعتمد على مواد نشرت في كبريات الصحف المصرية كالأهرام والأخبار والأهالي والمجلات كصباح الخير والإذاعة والتلفزيون والعربية كالحياة والشرق الأوسط والرأي العام.

وفي هذه المقالات والأبحاث ثمّن دوره الفكري والنقدي والإبداعي عند المفكر محمود أمين العالم، والروائي والناقد إدوار الخراط، والفنان جورج البهجوري، والمفكر رفعت السعيد، والشعراء: أحمد عبد المعطي حجازي، وحلمي سالم، وجرجس شكري، والناقد سمير سرحان، وجمال الجمل، ومحمد محمود عبد الرازق، وسواهم.

من أبرز السمات التي التقطها جمال الجمل ليمنح غالي شكري صورة واصفة: «منذ بداياته اختار غالي الاشتباك مع الحياة الثقافية واستخدام الصحافة كجسر للوصول إلى مساحة أوسع من القراء، ولم ينعزل في لغة الأكاديميين وأروقة الجامعات، حتى بعد أن نال درجة الدكتوراه من السوربون في العام ١٩٧٨ في أثناء منفاه الاختياري

بباريس. وهذا سرّ اختلافه عن، وليس مع، جيل الثلاثينيات والأربعينيات من النقاد الأكاديميين أمثال: عبد القادر القط، ومحمد مندور، ولويس عوض» (غالي، ٢٠٠٠، ص١٢٢).

ويتضح من خلال أعماله النقدية الباكرة، وفي قسم منها خصّصه عن مثقف بعينه، مثل كتبه عن نقاد ومفكرين وأدباء مثل: سلامة موسى، وطه حسين، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، ومحمد مندور، وغادة السمان، ويوسف إدريس، ومحمد عبد الحليم عبد الله، بالإضافة إلى كتابيه: «أزمة الجنس في القصة العربية» ١٩٦٢ الذي حقق أربع طبعات بين بيروت والقاهرة (آخرها ١٩٩١)، و«شعرنا الحديث إلى أين؟» ١٩٦٨ الذي حقّق أيضًا ثلاث طبعات (آخرها ١٩٩١)، يتضح من هذه الأعمال أنه استطاع أن يتكشف مظاهر الثقافة وتمثلاتها في الفكر والنقد والسرد والشعر، وذلك ما دفعه إلى التنويع في درجات الحقل لا النوع، وانتقاله من إطار الأنواع والأجناس الأدبية ووظائفها نحو الأفكار والقيم والمبادئ في الذهنية الثقافية.

على أن أعماله النقدية، مثل «شعرنا الحديث إلى أين؟» ١٩٦٨ أثار سجالاً بسبب منهجه النقدي حيث كانت فترة الستينيات أعتى مرحلة الانتفاخ الأيديولوجي بالأفكار الكبرى بصورتها الشعاراتية: كالواقعية الاشتراكية، والقومية العربية ..إلخ.

فهو يرى في «الإنتاج الثقافي» سياسات لا تساوي بين المبدع من شاعر ورسام وموسيقي وبين القائد السياسي والمحلل السياسي والإعلامي السياسي، وقد ناقش الجمل السجال الذي صدر عن أقلام تمثل اتجاهات مختلفة مثل أمير إسكندر الذي رآه مخلاً بالمنهج الواقعي الاشتراكي، والصحافي رياض الريس الذي توهم أنه اهتم بـ «تسييس الثقافي» بينما يناقضه رؤوف نظمي في ملاحظته بأنه غرق في الجانب الفني للثقافة (غالي، ٢٠٠٠، ص١٥٦).

إن إلحاح شكري على اكتشاف القوانين الداخلية المحركة للإنتاج الثقافي هو رغبة منه إلى تسمية المحركات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في «مكوّنات الحضارة» بداية من صعودها حتى انهيارها، وهو ما جعله بشجاعة يضع يده على سقوط «الفكر المصري الحديث» قبل نهضته؛ أي في رؤيته الشاملة لمفهوم التغيير لا التنوير مثلما لاحظ ابنه وائل في مقالته «التنوير أم التغيير؟»، فهو مفكر جذري قارب كل أنواع التلفيق/ التوفيق الثقافي (غالي، ٢٠٠٠، ص٢٣٦).

إن هذا ما جعل المفكّر العالم أن يرى فيه من ابتدأ ناقدًا أدبيًا وانتهى إلى مفكّر تخصص في علم اجتماع الأدب وعلم اجتماع المعرفة حيث اعتبر ذرواته الفكرية أطروحته للدكتوراه «النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث»، ثم كتابه «الثورة والثورة المضادة في مصر»، وكتابه «المثقفون والسلطة في مصر» (غالي، ٢٠٠٠، ص٩-١٠). وقد تلمّس فيه أنماط المثقفين في العصرين: الناصري والساداتي - نسبة إلى الرئيسين جمال عبد الناصر وأنور السادات-على نحو أوضح بأن هناك مثقفًا قادمًا من المؤسسة العسكرية، ومثل عليه كل من خالد محيي الدين وعلي صبري، ونمطًا قادمًا من الشارع السياسي مثل عليه بفتحي رضوان، والنمط الثالث مثقف السلطة ومثل على نماذجه: توفيق الحكيم وزكي نجيب محمود ولويس عوض. واستطاع تصنيف ذلك من خلال حوارات مطولة مع نماذج عدة من المثقفين، واستخلص نتائج أبرزها أن العصرين استهدفا المثقفين لتحويلهم إلى «تقنيين أو إلى مجرد دعاة إلى النظام» على حد رؤية العالم (غالي، ٢٠٠٠، ص١٠).

وأشار عصام عبدالله إلى تفرّده في «أن ينحت مصطلحاته بنفسه ويؤصل منهجه الخاص، فلا تجد في كتابه ذكرًا لمثقف سارتر أو جرامشي، ولكن تجد (المثقف -الداعية) و(المثقف التقني

الخبير) و(مثقف الشرعية)، وهي تشير إلى أفراد من المثقفين المصريين الذي يتكررون بشكل أو بآخر، ويتشابهون في مجموعة من السمات والخصائص في علاقاتهم بالسلطة منذ محمد علي وحتى الآن» (غالي، ٢٠٠٠، ص١٢٢). وقد رأى الخرّاط فيه نزعتين بالفطرة تحكم نتاجه الثقافي وسلوكه الإنساني، وهما: الاستنارة والشجاعة. وفي هذا البحث سنحاول أن نضع مداخل دراسية للتجربة النقدية، ولعلها فرصة مران لعمل آخر يتسع لما ضاق هنا مما يستحق نيل حقه عرضًا ومناقشة، ويصحّح ما يدفعنا الاستعجال إلى الخطأ غير المقصود.

مقدمة:

يرصد الناقد والأستاذ الأكاديمي سيد البحراوي في كتابه «البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث» الكتب النقدية المؤسّسة لانطلاق النقد العربي في القرن العشرين.

اختار هذه الكتب لتكون مجال فصول كتابه، وهي على النحو التالي:

- «الديوان»: عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني، ١٩٢٠-١٩٢١.
- «في الشعر الجاهلي»: طه حسين، ١٩٢٦.
- مقدمة «بروميثوس طليقًا»: لويس عوض، ١٩٤٦.
- «في الثقافة المصرية»: محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، ١٩٥٥.

وأشار البحراوي إلى أن الكتابين الأول والثاني (كتاب حسين والعقاد والمازني) «مثّلا الدعوة الأولى الواضحة للفكاك من أسر المنهجية التقليدية سواء في الأدب أو في دراسته، وهي دعوة اعتبرت فيما بعد دعوة النظرية الرومانسية؛ (أي نظرية التعبير) في الأدب والنقد. أما الكتابان الثالث والرابع (عوض والعالم وأنيس) فقد مثلا أيضًا دعوة أخرى جاءت لتواجه الدعوة الأولى بعد نحو ربع قرن من الزمان وهي الدعوة إلى الالتزام الاجتماعي للأدب أو ما عرفه بالواقعية» (البحراوي، ١٩٩٣، ص١٢).

انشغل الكتاب بموضوعه في البحث عن المنهج في الإنتاج النقدي حتى حينما ذكر كتبًا سابقة وقعت في مأزق المنهج الأدبي وقراءة الأدب، خالطة بين المعيار النقدي الأوروبي والمعايير البلاغية والنقدية القديمة (البحراوي، ١٩٩٣، ص١٨)، وهي «بلاغة العرب والإفرنج» لنقولا فياض، و«التجديد في الأدب الإنجليزي» ١٩٠٠ لسلامة موسى، ومقدمة ترجمة «الإلياذة» لسليمان البستاني، و«تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو» ١٩١٢ لروحي الخالدي، و«منهج الوراد في علم الانتقاد» ١٩٠٧ لقسطاكي الحمصي، و«الوسيلة الأدبية» لحسين المرصفي. وما لم يشر إليه البحراوي بأن كتاب «الديوان» للعقاد والمازني كان دافعًا إلى تأليف كتابين لاحقين له الأول «الغربال» ١٩٢٣ لميخائيل نعيمة، والثاني «خواطر مصرَّحة» ١٩٢٥ لمحمد حسن عواد، وهو ما يتعدّى التأثر نحو امتداد لمدرسة نقدية راسخة في تاريخ النقد العربي.

إذا كان البحراوي رصد في دراسته للكتب محاولات عدة لدور النقد ومواقفه من الإنتاج الأدبي، ومحاولة تصنيف المناهج غير عابئ بمسيرة النقد العربي في مدرستيها وقبيلة النقاد المنطلقة من عباءتيّ: الجاحظ وقدامة بن جعفر مرورًا بالجرجاني والقرطاجني وانعطافًا على البستاني والحمصي والمرصفي وصولاً إلى العقاد والمازني وعوض والعالم؛ إذ تشكّلت عبر مسيرة النقد العربي التاريخية مدرستان: «المعيار البلاغي»، و«النظرية الأدبية». الأولى تضمّ كل محاولة لقراءة الأدب عبر النظريات والمناهج المستعارة، سواء من علوم حافة كالعلوم الإنسانية والاجتماعية وصولاً إلى العلوم الطبيعية وسواها، أو من تجارب نقدية خارج الإطار العربي لتشكل ظاهرة في التفاعل الثقافي

والاجتماعي والسياسي. هذه المدرسة نصوصية بالدرجة الأولى تتعامل مع مظاهر النص الشكلية، ولا تنفذ إلى جوهره غير أنها تبني صلتها بتجليات النص المادية لا المعنوية، وهي طريقة في الدرس. ولعل أبرز تجلياتها الكبرى في المنهج التاريخي في تحقيب الأدب والنقد البارزة مع الإنتاج النقدي عند جرجي زيدان وكارل بروكلمان وشوقي ضيف وعمر فروخ ورئيف خوري وإحسان عباس.

بينما تعنى المدرسة الثانية (النظرية الأدبية) بالقوانين الداخلية للجوهر المعنوي في النص، وهي تتعدى في المعنى إلى الجوانب المؤثرة في تكوين الفرد صاحب النص ومنها الجوانب الذهنية والنفسية والاجتماعية والسياسية والتاريخية. وتحاول هذه المدرسة في درجات لا تتساوى في النوع في قراءة تنزع نحو التأويل والتأمل في التجربة الأدبية ضمن مسار التراكم الحضاري، وهي متبدية في الإنتاج النقدي في بعض أعمال عباس محمود العقاد، وطه حسين، ومحمد حسن عواد، وميخائيل نعيمة، وإسماعيل أدهم، وإدوارد الخرّاط. وإذا كان البحراوي يرصد أن بعض الكتب النقدية قيد دراسته تأثرت في نظرية التعبير وتراوحت بين «المنهج النفسي» و«المعيار البلاغي» في دراسات العقاد والمازني حول أحمد شوقي وعبد الرحمن شكري ومصطفى المنفلوطي. بينما انطلق طه حسين من «نظرية الشك» المستعارة ليقول رأيه في «قضية الانتحال» المتصلة في جمع الموروث الشعري العربي والموروث السردي العربي حيال رموز ثقافية ودينية، و«المنهج التفسيري» عند لويس عوض المتأثر بالفكر الماركسي، و«المنهج الواقعي» عند محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، فهو لا يضع كل كتاب في أي مدرسة وفق منهجها النقدي.

يمكن إذن أن نضع عمل طه حسين ومحمد أمين العالم وعبد العظيم أنيس ضمن إطار مدرسة «المعيار البلاغي» في كل إجراءاتها التبشيرية القسرية والإقحامية التطبيقية والإسقاطية النظرية، غير أنها محاولات لاختبار درجة احتمال النصوص وإخراج دفوعاتها ومقاومتها، بالإضافة إلى ضمانتها الجهوزية الآلية الأكاديمية والاحتياط المعرفي المسبق. ويمكن أيضًا وضع عمل كل من عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني ولويس عوض في إطار مدرسة «النظرية الأدبية» في محاولتها لاكتشاف قدرات النص وتجربة الإنسان للتعبير عن صراعها وإمكانية التجاوز والتخطي لما يمكن أن تفرضه الأطر الأيديولوجية وأسوار التقاليد في كل صورها المتعددة الثقافية والاجتماعية والسياسية. إن هذا ما قاد البحراوي إلى خطابه النقدي اليائس في نهاية الكتاب، يقول:

«لم يستطع النقد أن يحقق - في كل مرحلة من مراحله-منهجًا أو مناهج متكاملة ومتمايزة - فيما بينها-أو بينها وبين سابقتها. بحيث إننا وجدنا - دائمًا-أن المنهج الجديد لم يستطع أن يحدث القطيعة مع المناهج السابقة عليه إلا من حيث الشعار المرفوع وبعض المفاهيم، في حين تتسلل مفاهيم المنهج النقدي القديم القارّة، صراحة أو ضمنًا، إلى ثنايا المنهج الجديد فتجهضه تمامًا، أو تقيم ثنائية ضدية جديدة، فتحوله إلى مجرد تلفيق لا صلابة فيه، ولا يبقى من الجدي سوى التسمية، أما البنية الأساسية فتظل قديمة وخاصة في حالة الممارسة التطبيقية» (البحراوي، ١٩٩٣، ص١١٣).

إذا أخذنا بالاعتبار التأهيل الأكاديمي والعصامي لكل من هؤلاء النقاد المتخذين في دراسات كتاب البحراوي، مع عدم تجاهل الدوافع الاجتماعية والشخصية عند بعضهم، وهي تشكل الصراع الدائم على «الرأسمال الثقافي» بين الأجيال الأدبية والمجايلة الأدبية كما هو واضح عند العقاد والمازني في موقفهما الحاد تجاه سابقهما أحمد شوقي «صوت البلاط العلوي» في المرحلة الأولى من تجربته الشعرية أو مجايلهما عبد الرحمن شكري صاحب التجربة الشعرية المتفوق عليهما، ويمكن

أن يكون الصراع تاريخيًا للمجادلة مع الإرث النقدي كما في حالة طه حسين حين واجه نظرية ديكارت والموروث الثقافي العربي، ويمكن أن يتمثل الصراع مراجعة نقدية كما حدث عند محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس أو محاولة لقرءاة التجربة الأدبية ونقلها ترجمة في النظرة الإنسانية لدور الأدب في مجتمعه عند نموذج عوض. فإنه لو مضى البحراوي، وسواه، نحو قراءة التجربة النقدية العربية الثرية، لأمكَنَ وضْع قوانين داخلية وخارجية لتطور هذا النقد وتحولاته بالإضافة إلى تفرعاته، والعوامل المسهمة في غلبة مدرسة على سواها، والدوافع في استمرار مدرسة عن الأخرى في التمكُّن السلطوي، وتهميش الأخرى. وقد استطاع ذلك مبكرًا من بين النقّاد العرب من درس الإنتاج أو «المتن النقدي العربي»، مثل نموذجي: «النقد المنهجي عند العرب» ١٩٤٨ لـ محمد مندور، و«تاريخ النقد الأدبي عند العرب» ١٩٧١ لـ إحسان عباس .

وبموازاة ما استجدّ من أجناس أدبية، ولا تخفى علائقها المباشرة مع الفنون الفردية والجماعية، استلزم أيضًا نظريات ومناهج توازيه في النقد، بالإضافة إلى مفاهيم جديدة حول وظيفة الأديب ودور الأدب في الحياة، وهو من صلب انشغالات النقد. غير أن مشكلات النقد تتجاوز وظيفته المباشرة في كونه تابع النصوص الأدبية، بينما تتحكم فيه عوامل كثيرة إما تقصره وإما تدفعه في مجاله، وهي تعود إلى موهبة القراءة والتذوق ومهارات البحث والتحليل عند الناقد نفسه، والصراع مع الذهنية العقائدية المتمثلة في مؤسسات ثقافية تسجنه في أطر التقاليد النقدية القمعية والإرث النقدي الملزم في النصوص الأدبية لا الإنتاج الثقافي الرحب، وسيوف المؤسسات المصلتة في مجالها السياسي والديني والاجتماعي في لعبة التجنب والمواجهة عبر قضايا مباشرة وغير مباشرة.

ولكن بقدر ما يمكن أن تكون التقاليد مثقلة لأي تجربة جديدة في المجال الثقافي إلا أنها يمكن أن تكون دافع التمرد عليها مع الأخذ بالاعتبار انتهاء صلاحية العناصر بالعامل التاريخي، والاستنفاد المعرفي، والخط الأفقي لدورة العناصر الحضارية اللافظة للميت والمدمجة للحي منها.

ويمكن من خلال اختيار نموذج غالي شكري ناقدًا (١٩٣٥-١٩٩٨) قراءة مرحلة من مراحل النقد على المستوى العربي لكون تجربة شكري في المنتصف الثاني من القرن العشرين، بقدر انطلاقها من التجربة النقدية المصرية غير أنها شخصية إشكالية في ازدواج الانتماء الثقافي المحتكم إلى الإرث القبطي (الصيغة المسيحية المصرية)، والإرث العربي - الإسلامي (الصيغة العربية المتوسطية) ومنافيه الاختيارية والقسرية بين بيروت وتونس وباريس، بالإضافة إلى تتابع نتاجه النقدي وتمفصله بين قراءة النصوص الأدبية في تجارب ثقافية كالشعر والرواية والنقد ضمن القرن العشرين، وقراءة الأفكار والقيم المكونة للمقولات الكبرى في ثقافة القرن العشرين كالنهضة والتراث والحداثة وسواها. وهذا ما يجعله في صلب ما يسمى «الدراسات الثقافية»، فهو على الرغم من انتحائه إلى مقاربة الثقافة من باب علم الاجتماع يقترب من تأسيس نموذج مبكر للدراسات الثقافية، ويضعه في صف الجيل الثاني من نقاد «ما بعد الاستعمار»، فبعد التأسيس الذي وضعه المثقفون العرب الكبار، مثل: أنطون سعادة، وعبد الله القصيمي، ومالك بن نبي، والأفارقة مثل: فرانز فانون، وسنجور، ونجوجي، واثينجو، وإيميه سيزار، ومن بعدهم يظهر كل من ستيورات هول، وإدوار سعيد، وتيري إيجلتون، والمثقفون الهنود: هومي بابا، وجاياتاري سبيفاك.

ويمكن رصد ذلك عبر نموذجين من أعماله النقدية يمثلان المسارين النقديين الموصوفين، واضطرارًا بحثيًا بعدم التمكّن من تغطية مجمل التجربة النقدية بمحدودية البحث ومتطلباته، وهو ما يعد بفرصة قراءة

أعماله النقدية، والعمل عليها مستقبلاً سواء في هذا البحث أو ممن هم أوفر تأهيلاً من بحّاثة في مستقبل الأيام.

البحث عن غالي شكري.

«صمتٌ هو ذا الصمت المريب عن ذكر غالي شكري. كأنه النسيان المقصود». هذا ما يتبين عند أي مطلع على أكثر من عقد بين صدور كتاب «في ذكرى غالي شكري» ٢٠٠٠، تحرير: وائل غالي الذي أشار إلى جهوزية عشرة مخطوطات من الأعمال النقدية لشكري ولم تصدر حتى الآن، وبين صدور كتاب «نقّاد الأدب في مصر -في النصف الثاني من القرن العشرين (الخمسينيات والستينيات)» ٢٠١٤ للناقد نبيل فرج الذي ذكر بشكل عشوائي مجموعة من كتاب الصحافة والباحثين الأكاديمين والنقاد من المتخصصين في النقد وحده والآخرين المزدوجي الإبداع والنقد في الوقت نفسه.

ومن المثير للتأمل وقوع غالي شكري بين التقاعس والتجاهل، يتساوى في ذلك الكتاب الذي يحتفي بذكرى شكري من إعداد ابنه وائل، وبين الكتاب الذي يعنى بنقاد المنتصف الثاني من القرن العشرين وأهمل ذكر شكري معهم. إذ يعد غالي شكري ابنًا مباشرًا للقرن العشرين العربي بكل طموحاته الفردية وهزائمه المؤسساتية، فقد تشكل وعيه السياسي والاجتماعي في صوره الإقليمية والقومية والتاريخية ضمن أبرز الكوارث السياسية التي جرّت الأنظمةُ الشعوبَ العربية إليها.

أولها: المشروع الصهيوني في خطف فلسطين في تاريخ مفصلي: إعلان دولة إسرائيل ١٩٤٨ وهزيمة الجيوش العربية التي انتهت بقبول إسرائيل عضوًا كاملاً بالأمم المتحدة عام ١٩٤٩، ثم هزيمة ١٩٦٧ واحتلال القدس كاملة، واجتياح بيروت ١٩٨٢، وصولاً إلى تكريس الخسارة في اتفاقية كامب ديفيد ١٩٧٨، وأوسلو ١٩٩٣.

ثانيها: المشروع الأمريكي الذي نفذ بعد تسليم عهدة الاستعمار من دوله الأوروبية بريطانيا وفرنسا وإيطاليا إلى أمريكا، وتوالي حروب التآمر إما بتدمير حركات التحرر العربي وخطف بعضها في صيغه العسكرية والمشْيخية، وإما في صورة العدوان الثلاثي ١٩٥٦ على مصر، وإما إشعال الحروب الأهلية كالحرب الأهلية اللبنانية ١٩٧٥-١٩٩٠، والحرب الأهلية الجزائرية ١٩٩١-٢٠٠٢.

تاق الجيلُ العربي نحو آمال الاستقلال والمدنية والمنافسة الأممية غير أن رياح الأنظمة تجري سفن الشعوب العربية بما لا تشتهي. عوضًا عن حساسية المنطقة الإقليمية وحيويتها الفاعلية في مصالح ومصير القارات الاقتصادي المتصلة بها مثل أوروبا وآسيا وأفريقيا.

لم تمنح الشعوب العربية فرصة مراجعة تاريخها بعد أن حكمت من قبل خصوم حضاراتها المجيدة، والمكبوتين في مجتمعاتها منذ عصر الرق وتحريره وعلو الشأن بالمشترك الديني والقوة العسكرية، كالمماليك والأيوبيين والعثمانيين، ووقوعًا في عهدة الاستعمار الهاجم، بشكل مباشر وغير مباشر، على كوادرها البشرية ومواردها الطبيعية ومواقعها الإقليمية منذ نزوح واقتحام الغزاة المغول وقبائلها البدوية ركز الحضارة العربية في بغداد، وانطلاق مرتزقة حملات الفرنجة -تحت مسمّى: الحروب الصليبية- على بلاد الشام، والتوحش البرتغالي على سواحل الخليج العربي والغزاة الإنجليز على سواحل البحر الأحمر والغزو الفرنسي لمصر والجزائر والمغرب والغزو الإيطالي لليبيا، والأطماع الروسية والصينية المستمرة عن بعد.

وفي خضم مسرحيات الجلاء والاستقلال في الدول العربية، وطعنة الخنجر أي ما يسمّى «نكبة ١٩٤٨» (احتلال فلسطين الإسرائيلي)، ولد غالي شكري وعاش طفلاً ويافعًا في منوف، وهي مدينة قديمة بمحافظة المنوفية في دلتا مصر. وتلقّى غالي

شكري تعليمه بين منوف والإسكندرية والقاهرة وباريس، وتدرَّج في تعليمه العام بين مدرسة الإرسالية-القسم الإنجليزي، ومدرسة المساعي، ودرس الصحافة والأدب الإنجليزي في الجامعة الأمريكية، وتخصص في دراساته العليا في علم اجتماع الثقافة من جامعة السوربون.

وبدأ الانخراط مبكرًا في العمل الثقافي عبر الترجمة والكتابة الإبداعية والنقدية، والنشر في الصحافة والمشاركة في المراسلة والإدارة والإشراف على بعض المطبوعات الصحفية المتخصصة في الثقافة في القاهرة وبيروت، كما عمل أستاذًا جامعيًا في جامعة القاهرة وأكاديمية الفنون. وتمكَّن بشكل مبكر من التواصل مع شخصيات ثقافية أفاد منها كثيرًا وبعضها أنجز عنها كتبًا متخصصة مثل المفكر الاجتماعي سلامة موسى، والناقد طه حسين، والناقد محمد مندور، والناقد لويس عوض، والروائي نجيب محفوظ، والأديب توفيق الحكيم، والروائية غادة السمان، والقاص يوسف إدريس، والروائي محمد عبد الحليم عبد الله. وترسّخ فكره النقدي نحو تجاوز «العملية النقدية» الجاهزة المتمثلة في الإرث النقدي القديم، والأدوات النقدية المستعارة. محاولاً البحث عن تلك القوانين الداخلية والخارجية المتحكمة في عملية «الإنتاج الثقافي». وهو ما تجلّى في كتبه الرئيسة من تجربته النقدية: «أزمة الجنس في القصة العربية» ١٩٦٢، و«شعرنا الحديث إلى أين؟» ١٩٦٨، و«النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث» ١٩٧٨، و«الثورة المضادة في مصر» ١٩٨٠.

من خلال الاطلاع على عناوين الكتب تتكشف المدرسة النقدية المنتمي إليها وهمومه النقدية، إذ تفرعت مجمل أعماله النقدية بين مسارين واضحين: الأول، قرءاة تجربة أدبية، وأمثلته إما في تخصيص عمل نقدي في شخصية أدبية مثل: نجيب محفوظ، أو غادة السمان، وإما في قراءة تجربة جيل أدبي مثل: «شعرنا الحديث إلى أين ؟» ١٩٦٨، و«العنقاء الجديدة» ١٩٧٧، و«برج بابل» ١٩٩٤. والثاني، قراءة التجربة الاجتماعية - الثقافية المؤثرة في الإنتاج النقدي، وهو المنعطف النقدي الذي حدث لتجربته النقدية حين وضع أطروحته «النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث» ١٩٧٦، ثم صدرت كتابًا عام ١٩٧٨، وتلاها أكثر من كتاب في موضوعه: «الثورة المضادة في مصر» ١٩٨٠، و«ديكتاتورية التخلف العربي» ١٩٨٦، و«أقواس الهزيمة» ١٩٩٣، و«ثقافة النظام العشوائي» ١٩٩٤.

بورتريه لناقد غير تقليدي.

إن المؤثرات الواضحة في تكوين غالي شكري كمثقف عربي من مصر هي ما جعلته يتميز لا في صورته ناقدًا، بل حتى في تجربته النقدية الخصبة والثرية ذات التنوع والتعدد. وهي تندرج ضمن إطار يمكن تحديده بمكتسبات شكري نفسه -المعرفية والخبراتية- في عمله الثقافي المشرع على أوجه عدة: النقد الأدبي، والتحليل الفكري، والتعليم الأكاديمي في اختصاصه الإعلامي، والصحافة الثقافية إدارةً وكتابةً.

وأقول: تلك المؤثرات يمكن تلخيصها في كونه مصريًا وقبطيًا وقوميًا حيث اكتسب البعد الجغرافي والتاريخي والثقافي من كل تلك المؤثرات. بالإضافة إلى أنه استوعب كثيرًا من العلوم الإنسانية والاجتماعية بما فيها من اتجاهات فكرية ونظريات نقدية ومناهج تحليلية انعكست على معالجاته النقدية وتحليلاته الفكرية.

وبحسب ما أدلى به من أحاديث صحافية عرفت مصادره الثقافية الأولى من أدب عربي وفلسفة ماركسية وأدب إنجليزي سواء من تعليمه اللغة الإنجليزية، أو اطلاعه على الأدب بلغتها، وقراءته الأدب العربي بمختلف أجناسه عن طريق أساتذته وأصدقائه، ومن ثم اطلاعه على الأدبيات الماركسية

عن طريق أحد أصدقائه. ويقدم غالي شكري شهادة ملفتة عن تأهيله الثقافي المبكر بقوله: «كان الشيخ حافظ معلم اللغة العربية في المرحلة الابتدائية ثم الأستاذ محمود في المرحلة الثانوية قد كشفا لي كنوزًا من المعرفة التي لا علاقة لها بالمدرسة. كان الأول صديقًا لأبي فطلب إليه أن يسمح لي بأن آخذ عنده درسًا خصوصيًا بالمجان. والحقيقة أنه أول من أطلعني على «كليلة ودمنة»، و«ألف ليلة وليلة»، و«الزير سالم»، و«تغريبة بني هلال» في طبعات شعبية من الورق الرخيص المهلهل. أما الأستاذ محمود فكان صديقي، رآني في إحدى المرات أخطب في زملائي ساخرًا من المدرسة والمدرسين، فدعاني إلى منزله حيث فوجئت بمجلدات من الشعر والفلسفة والفقه والبلاغة، وعلى يديه تعلمت كيف أقرأ الشعر وكيف أتذوّق البلاغة..» (شكري، ١٩٨٩، ص١٩٨).

ويقول أيضًا أنه عن طريق زميله وقتها الشاعر الكبير محمد عفيفي مطر الذي أصبح صديقه فيما بعد: «كنت أزوره في قريته ليطلعني على كنوز أخرى من بينها مجلدات «مجلة الرسالة»، ومن بينها مؤلفات كاتب كان يعشقه، ولم أكن أرتاح إليه هو مصطفى صادق الرافعي. ولكنه كان مولهًا بالشاعر محمود حسن إسماعيل الذي أحببته كثيرًا. وفي ذلك الوقت وحتى عام ١٩٥٦ كنت أكتب الشعر وأنشره في المجلات الإقليمية أو الصحف الثانوية في العاصمة، وكنت أكتب التمثيليات ذات الفصل الواحد، وكنت أترجم عن الإنجليزية عشرات القصص ولكني كتبت أيضًا بعض القصص القصيرة ... وكان الأستاذ محمود ... قد نبهني إلى أن أجرب كتابة الرواية، وأعطاني روايات عديدة لتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ، وقال لي إنه سيجد طريقة لنشرها إذا أعجبته» (شكري، ١٩٨٩، ص١٩٨).

ويكشف غالي شكري عن رافد ثقافي آخر سببه صديقه مكرم محمد أحمد إذ يقول: «وكان مكرم محمد أحمد صديقي الثالث - بعد جورج البهجوري ومحمد عفيفي مطر- في منوف أكثرنا وعيًا سياسيًا، فهو أول من أهداني كتابًا في الماركسية وبضع مؤلفات مفيد الشوباشي، وشجعني لمعرفتي بالإنجليزية على ترجمة بعض المقالات التقدمية؛ ولأنه كان يدرس الفلسفة فقد كان يعطيني سنويًا كل كتبه ومحاضراته ومذكراته لأقرأها وأدرسها كأنني طالب في القسم معه» (شكري، ١٩٨٩، ص١٩٩).

وقد قرّر بعد مرحلة من الوعي والتلقي قرارًا مفصليًا بهجر الكتابة الإبداعية، ما حسم مساره المستقبلي ولننظر إلى ما يقول: «وفي عام ١٩٥٦ انتحرت فنيًا؛ أي أنني اتخذت قرارًا حاسمًا في حياتي هو عدم الاستمرار في تجربة الإبداع الفني، ذلك أنني لم أقل لك إنني طيلة الرحلة السابقة على هذا التاريخ كنت أعشق النقد الأدبي عشقًا ملك عليَّ كل حواسي. وللغة الإنجليزية الفضل الأول والأكبر في معرفتي الباكرة بمدارس النقد الغربي الذي شغفت به كأنني أقرأ الشعر أو الرواية، فقد كفل لي متعة تذوقية بعيدة المدى» (شكري، ١٩٨٩، ص١٩٩).

وهو يقر بأمر يشكل موقفه من النقد الذي استحوذ على مسيرته الثقافية: «كان النقد وما يزال في مخيلتي إبداعًا خالصًا كغيره من فنون الأدب. ولكنه يلبي في نفسي نزوعًا نحو الفكر أيضًا؛ لذلك قررت أن أخلي له الساحة نهائيًا في ذلك التاريخ، وتوقفت بصعوبة ولكن بشجاعة عن كتابة الشعر والقصة» (شكري، ١٩٨٩، ص٢٠٠).

وبما أن شكري تمثل الثقافة الغربية الأوروبية والأمريكية رافدًا ثقافيًا، وهو مطلع بشكل ممتاز على الثقافة العربية المنجزة خلال النصف الأول من القرن العشرين، فهو يعي تمامًا القضايا الأدبية والنقدية التي حين استجدت ظهرت حسناتها وسيئاتها. إذ أدرك أن الفنون الأدبية المستجدة كالرواية والقصة والقصة القصيرة والمسرح، باعتبارها قوالب مستعارة أعيد إدماجها فيما يدعوه «الخميرة الوطنية»، استلزمت تجديد الأدوات النقدية والبحث عن

نظريات وخلق فلسفات لاتجاهات نقدية، أو تعزيز الأداء النقدي بوصفه منهجيةً في القراءة والتحليل. لقد وعى غالي شكري الحاجة إلى مسألة «التفاعل الثقافي» الذي تمليه الشروط الحضارية غير أن هذا لا يمنع من البحث عما يعبر عن الثقافة العزبية وهويتها وطموحاتها. فهو يرسم المشهد النقدي الذي سيشكل فيه جيلاً ثالثًا من أجياله في القرن العشرين، يقول: «إن المرحلة التي بدأت بطه حسين والعقاد وميخائيل نعيمة وانتهت على وجه التقريب أواخر الأربعينيات، هي مرحلة تأسيس النقد العربي الحديث» (شكري، ١٩٨٩، ص١٤٥).

وقد حاول هؤلاء النقاد تبني مناهج جديدة وإسقاطها على أعمال أدبية من التراث أو من المعاصر، وظهرت مدارس أدبية كالكلاسيكية أو الإحيائية، والرومانسية أو الرومانتيكية، وظهرت مناهج نقدية، متأثرة بالثقافة الغربية: الإنجليزية والفرنسية مثل «منهج الشك» و«المنهج النفسي»، واستجدت أجناس أدبية بعضها ترسخ وبعضها جديد. كان التحدي الأساسي الذي واجه هذا الجيل موازاة الأجناس الأدبية بمناهج نقدية، وتلعب مسألة التنافر والتآلف، بين العمل الأدبي وجذوره، والمنهج النقدي ومراجعه. كانت مرحلة استعارة أو تثاقف ما بين إقحام عناصر واستنبات أخرى. وخلفت التجربة بعض الإشكالات الحساسة في الثقافة العربية. وهو ما يلاحظه شكري حين يتحدث عن الجيل السابق لجيله نقديًا. وفي وصف آخر اعتنى الجيل الأول من النقاد «في تطوير مفاهيم الأدب، وتنمية الفكر النقدي، وتأسيس الوعي المنهجي بالأدب تاريخًا وتحليلاً» (فضل، ٢٠٠٢، ص١٨٠). بينما ينظر شكري إلى الجيل الثاني من خلال مواجهة ما خلّفه السابقون لهم من إشكالات وقضايا، وما اكتسبوه بصورة مؤسساتية تربوية وتعليمية، فيقول: «أما الجيل الثاني لهؤلاء فقد كان جيلاً أكثر أكاديمية، ففي حين كان طه حسين ومارون عبود والعقاد وميخائيل نعيمة يكتبون في الصحافة التي تمثل الشارع الشعبي والمستوى المتوسط من المعرفة، مما فرض عليهم تبسيط التعقيد الذي يقوم عليه النقد، كما فرض عليهم أنهم يواجهون جمهورًا عريضًا ليس من طلبة الجامعات، في حين كان أمر هؤلاء بهذه الحال، كان الجيل التالي أقل تبسيطًا وأكثر أكاديمية، لأن مؤلفات هذا الجيل الأساسية وجهت إلى طلبة الجامعات وإلى الأبحاث لكننا نجد أن الدكتور محمد مندور مثلاً يكتب عن النقد المنهجي عند العرب، فيستخلص أهم قوانين نقد الشعر العربي القديم» (شكري، ١٩٨٩، ص١٤٦).

غير أن نموذج مندور الذي تحول في مرحلة لاحقة إلى صورة «الناقد المؤكدم»، ولا يُغْفَل أنه أحد مكاسب تطور النقد العربي بمزاياه وسيئاته، وتمثل في «فصل النقد واستقلاله في البحوث والدراسات الأدبية، والدخول به في حلبة الصراعات المنهجية التي لم تخل من الحرارة الأيديولوجية اللاهبة والإصرار على توظيف الأدب غالبًا لخدمة حركة المجتمع في تطلعها إلى التنمية العادلة، ومتابعة الإنتاج الحي للمبدعين من الأجيال الجديدة واحتضان بعضهم وتقديمهم للقراء، والوعي العميق بطبيعة تشكلي المدارس والاتجاهات الأدبية في الشرق والغرب، مع الإسهام الفعال في تطوير الذائقة الأدبية، وتنمية المجالات المعرفية المتصلة بالأدب والنقد» (فضل، ٢٠٠٢، ص١٨٥).

وهو ما يجعل الكثير من النقاد -أو الباحثين بصورة أدق- من الحقل الأكاديمي يحتفون به، فهو استطاع أن يتجاوز «مآزق الخطاب النقدي» الذي دفع بمشروعين نقديين من الجيل السابق له لا يصمدان وينصاعان لتحولات «ثقافة السلب» حين جنحوا إلى حقل «الإسلاميات» المستعادة مثل: طه حسين، وعباس محمود العقاد، بالإضافة إلى أزمة الانتكاس عند سيد قطب أحد مجايليه. مما يكشف عن أزمة ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وثقافية حتى

حين برز مندور ومن جيله مثل لويس عوض - الذي انشغل بالترجمة مع النقد-، وهي مضمرة في تاريخ «الخطاب النقدي» غير أن ما يدور في داخلها «آليتا التجاذب والاستقطاب»، ولعبة التمكين عند جيل لم يكتف بالتأكدم بل تحولت الأكاديمية موقفًا ذهنيًا وسلوكًا عمليًا ما جعلها «أيديولوجيا سليطة»، أيديولوجيا تستحكم فيها مستويات التلقي المعرفي، وتتباعد إمكانيات التذوق الحر، وتتصلب قياسات الفرز والانتقاء في إعداد قوائم تتفاوت بصورة حادة فيها قوى الذاكرة والاستذكار والتذكر، ومتطلبات النموذج وتكريسه المتنافد الصلاحية. وهي التي جعلت كل من صبري حافظ وصلاح فضل وحمدي السكّوت لا يدرجون شكري في تقاريرهم أو أبحاثهم أو قواميسهم.

إذا تأملنا مقولة الناقد ريموند ويليامز من مقالة «مستقبل الدراسات الثقافية» القائلة: «التجديد في الدراسة الأدبية إنما يحدث دائمًا خارج المؤسسات التعليمية الرسمية» (ويليامز، ١٩٩٩، ص٢١٢). وحين ندرك أن شكري لم يقع فيما وقع فيه كل من النقاد السابقين من أسر المناهج النقدية، والدوران في فلكها حيث تتحول إلى حالة انتماء وأيديولوجيا، وهو واضح في انحياز فضل إلى النقاد قيد أسر البنيوية وعدهم تحت تصنيف «نقاد الحداثة»، وما عدا ذلك فهو خارج أسوار مفهومه النقدي. إن شكري، بوصفه ناقدًا غير مؤكدم؛ أي: أنه ليس أسير منهج نقدي يحمله عصا دائمة، يرى أن الأبحاث الجامعية المتخصصة هي معامل ومختبرات صوتية، يمكن الاستفادة من نتائجها في أعمال نقدية، وهي نزعة شكري في توظيف خبرات القراءة والتحليل، والمعارف الإنسانية والاجتماعية لخدمة نقده وقراءاته وتحليلاته. وهو ما سنعرفه حين عرض الرؤية النقدية من واقع مقولاته التي يكررها في حواراته الصحفية. إن دراسة تجربة نقدية في بحث مثل هذا تضعنا في صلب «نقد النقد»، أحد مجالات النقد الجديدة، ولكون هذا المجال مهمًا جدًا لأنه اختبار لتجربة ثقافية توازي المبدع، سواء منذ انبناء مواردها التعليمية والتربوية والتثقيفية مرورًا بكل المراحل المتوالية والمنعطفات القافزة في التجربة وتحولاتها وصولاً إلى ما تحقق من منجزات وإحرازات تعد المكسب العام لـ «الموروث الثقافي» في مجال النقد. ويمكن الإلتفات إلى مسألة مهمة في التجربة النقدية العربية ضمن مسيرة تحولاتها الثقافية العميقة غير المنظورة، فقد توصلت موسوعة «أعلام العلماء العرب والمسلمين» ممن رحلوا قبل نهاية القرن العشرين التي أعدتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إلى نتائج ملفتة، وهي:

* أن عدد المشتغلين بنقد الأدب ودراسته وتحليله وتقييم مستوياته أقل بكثير مما نتوقع [...] كان عددهم مائة وعشرين ناقدًا.
* تعادل عدد الوفيات بين القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) والقرن العشرين بنسبة لكل القرنين بالتساوي ٢٥٪، والنصف المتبقي يتوزع على مدار القرون الثلاثة عشر.
* قد يكون هناك معامل ارتباط منتظم بين الإبداع الأدبي والكتابة النقدية، فكلتا الفترتين قد شهدتا أيضًا كبار شعراء العربية وكتابها المؤثرين في حركتها الثقافية العامة (فضل، ٢٠٠٢، ص١٧٦).

ومما يمكن أن يضاف هنا إلى مسألة شرطية هي مسألة «التفاعل الثقافي» على المستوى الحضاري، فإذا كان القرن العاشر الميلادي فرصة تواصل وترجمة وإعادة إنتاج بين الثقافة العربية وجاراتها كالفارسية واليونانية والهندية، أو بلغة شكري نفسه عن الحضارة العربية الإسلامية «كان لديها ما تقوله وكانت تملك القدرة على الإصغاء. فحاورت اليونان وفارس والهند والمسيحية

واليهودية وحتى الوثنية وحتى الإلحاد» (شكري، ١٩٩٠، ص٣٠)، فإنه في القرن العشرين أيضًا حدث تواصل جديد بين الثقافة العربية والثقافة الإنجليزية والفرنسية والألمانية والأمريكية، فناقدنا يرى أن: «الاتصال بين الشعوب وثقافاتها قديم. وإن تغيرت معدلات إيقاع الزمن.... فالنهضة الأوروبية مثلاً لم ترث اليونان وحدهم، ولم يكن العرب مجرد ساعي بريد بين آثينا القديمة وبقية عواصم الغرب» (شكري، ١٩٩٠، ص٢٥-٢٦)، كما لم تكن القسطنطينية معبرًا من الشرق إلى الغرب لتنتهي سلسلة القرون الوسطى، هي دوائر تتسلم من بعضها بشكل جدلي مستمر. بحسب شكري فإن النهضة العربية الحديثة بين القرن الثامن عشر والتاسع عشر التي أثمرت في القرن العشرين «كانت هناك المصطلحات الدقيقة في الاقتصاد والاجتماع والتاريخ والحب والرواية والمسرح والشعر والنقد الأدبي» (شكري، ١٩٩٠، ص٢٦).

تركيب الرؤية النقدية.

مجمل الإنتاج الثقافي في مجال النقد لغالي شكري تحكمت فيه حوافزه وطموحاته، فقد انخرط مبكرًا في قراءة تجارب إبداعية ونقدية، وتوسع نحو قراءة العوامل المؤثرة في التجربة الثقافية العربية. فقد أتاحت له فرصة تعدد روافده الثقافية ومراجعه الاجتماعية والسياسية تكوين رؤيته النقدية المختلفة بالإضافة إلى منافيه الاختيارية طوعًا وقسرًا بين أكثر من بلد كبيروت وباريس وتونس تركت آثارها عليه بتفاوت درجات تفاعله وأهدافه في حينها. ويمكن أن نتلمس رؤيته النقدية في أحد الحوارات النقدية، أجراه جهاد فاضل، ونشر في مجلة «الحوادث» عام ١٩٨٨، أجاب على سؤال: وهل النقد، إذن، في أزمة؟

لقد وضع في إجابته تخطيطًا للخارطة النقدية في الربع الأخير من القرن العشرين، فذكرأن أنواع النقد (فاضل،١٩٨٨، ص٢٨٤):

الأول: نوع هارب من النقد ومن الحياة.

الثاني: نوع متحجر جامد خلف أسوار الجامعات.

الثالث: نوع مرتجل ولا علاقة له بالنقد في صحافتنا العربية.

ومن خلال هذه التقسيمات يضعنا على مفهومه للنقد، ودوره ووظيفته (الاشتباك مع الثقافة والمجتمع)، وموقفها الذهني من بعض المؤسسات الثقافية (الأكاديمية والإعلامية)، وفي ذات الحوار أشار إلى أنه هناك قضيتان أمام النقد العربي، وهما:

الأولى: قضية الاكتشاف الخلاق للقانون الأساس لمسيرة الحركة الأدبية العربية المعاصرة.

الثانية: قضية تحليل العمل الأدبي تحليلاً جديدًا. حيث نكتشف بواسطته القيمتين الأساسيتين في كل عمل أدبي. القيمة المطلقة والنسبية.

وقد أوضح مفهوم كل قيمة حيث ينظر في شرحه إلى أن «القيمة المطلقة في العمل الأدبي ككل من داخله ومن خارجه بالنسبة لذاته وفي حقبة تاريخية معينة. أما القيمة النسبية فهي مقارنة هذا العمل الأدبي بغيره من الأعمال التي سبق للكاتب نفسه أن كتبها أو سبق لزملائه أن كتبوها في لغته أو لغات أخرى» (فاضل، ١٩٨٨، ص٢٨٨).

لم يكن شكري منعزلاً عن بداية تراكم الإرث النقدي العربي من خلال تجاربه الأساسية سواء في بعدها الفكري الاجتماعي والسياسي والثقافي على الرغم من اطلاعه على المناهج التي تكرست عبر تطبيقاتها المختلفة عند سابقيه كالمنهج التاريخي والنفسي والجمالي والتأثيري وسواها فهو يمنحنا وصفًا عن منهجه الفكري الذي شكل رؤيته النقدية: «وقد كانت الرؤية النقدية التي انحزتُ إليها في ذلك الوقت المبكر مزيجًا من المنهج التاريخي الذي يفسر العمل الأدبي بعصر الأديب. والمنهج الاجتماعي الذي يفسر العمل الأدبي ببيئة الأدب» (شكري، ١٩٨٩، ص١٣٧).

ظهر موقفه بشكل صياغات عدة، في دراسات ومقالات قبل توليفها في كتب، من الحضارة العربية وتراثاتها مع احتدام الصراع مع الخطاب الأصولي الذي توحش إزاء مكتسبات الحضارة العربية الإسلامية وتعامل معها بتجاهل وإلغاء وانتقاء، فواجهه بقوله: «الماضي ليس هو التراث العربي الإسلامي وحده بل هو يشمل التراثات الحضارية كلها للمنطقة التي ولدنا فيها، غير أن الحضارة العربية الإسلامية هي مركز الثقل وبوصلة الاتجاه والوريثة الشرعية للحضارات القديمة السابقة عليها في المنطقة» (شكري، ١٩٨٩، ص٤٤). كما أنه يؤكد أن «الحضارة العربية الإسلامية التي يتشدق هؤلاء كذبًا بالانتماء إليها، ليست مجرد كلمات تلوم العروبة والإسلام. إنها في الجوهر الصميم هي حضارة الحوار والعقلانية والحرية والمنظور التاريخي» (شكري، ١٩٩٠، ص٢٩).

يتأمل غالي شكري التراث العربي ليخرج بنظرة شمولية عنه فهو يرى:

* أن الحضارة الإنسانية تنتقل في الزمان والمكان من عصر إلى آخر ومن مكان إلى آخر. وقد حملت معها منجزات كل العصور وكل الأماكن السابقة فهي في دورة جدلية لا تنتهي.

* للتراث ثلاثة وجوه لا وجه واحد، هي الوجه الطبقي الاجتماعي والوجه الوطني القومي والوجه الإنساني المطلق.

* التراث إذن ليس هو الماضي وحده والعصر ليس هو الغرب وحده والمطلوب هو أمران: اكتشاف قوانين تطورنا الاجتماعي على هدى بوصلة التقدم الحضاري، والأمر الثاني هو اكتشاف أدوات هذا التقدم الفكرية لا المادية وحدها أينما كانت دون أن نفسر ما قد نأخذه عن الغرب أو الشرق بأنه استيراد أجنبي (شكري، ١٩٨٩، ص٤٥، ٤٦).

وأما موقفه من العقل العربي صاحب ذلك التراث والذي سجلت باسمه تلك الحضارة، فيقول: «هناك عقل عربي يفرز هذه السموم ويغزونا كما قلت من الداخل وهو عقل الطبقات الرجعية الإقليمية. وهنا كعقل عربي منسحق أمام الفكر الاستعماري والصهيوني، ولكن هناك أيضًا العقل العربي المقاوم، عقل الطبقات الشعبية صاحبة المصلحة الأكيدة في الوحدة القومية والاشتراكية والديمقراطية» (شكري، ١٩٨٩، ص٩٨، ٩٩). ومن هنا يظهر خلاصة تجربته عن وظيفة الناقد فهي «ليست نحت التماثيل وإقامة شواهد القبور، إنها معاناة الاكتشاف بدءًا من اكتشاف المواهب الجديدة وليست انتهاء باكتشاف الرؤى الجديدة وهي وظيفة لا سبيل لتجسيد أبعادها إلا عبر الثورة الثقافية الشاملة» (شكري، ١٩٨٩، ص١٠٦).

أما دور النقد باعتباره لازمًا للثقافة التي ترتكز برأيه على الحوار والعقلانية والحرية والمنظور التاريخي، فهو كالتالي:

* إن الكشف عن المسار الرئيسي لأدبنا العربي الحديث، هو المهمة الأولى لأي نقد. فما هو طريقنا الخاص في الخلق الأدبي، والتذوق الأدبي؟

* ما المؤثرات الأجنبية التي تفاعلت مع التجربة المحلية في الإبداع الأدبي؟

* ما قوانين التطور النوعي المستقل لكل نوع أدبي بين الأنواع الأدبية التي تمارس كتابتها؟

* في داخل كل عمل أدبي قيمتان: الأولى هي القيمة النسبية. وأداة التعرف عليها هي المقارنة بين هذا العمل وبقية أعمال الكاتب وأعمال معاصريه من بني وطنه أو من خارج وطنه (شكري، ١٩٨٩، ص١٣٨).

إن ما سبق هو محاولة لتقديم صورة عن الرؤية النقدية، على مستوى وظيفة النقد والناقد عند شكري، بالإضافة إلى موقفه من الثقافة والحضارة العربية المتعددة الملامح ذات التركيب المعقد في

صورتها الذهنية والمادية ومداها الفاعل. غير أن استعراض كل ذلك لا يكفي دون محاولة الاقتراب أكثر عبر قراءة النموذج النقدي لشكري، وهو ما أشرنا إليه من أنه اتبع مسارين مهمين في دراساته حول الإنتاج الثقافي والذهنية العربية بمستوياتها الفاعلة بمؤسساتها الاجتماعية والسياسية والثقافية.

حطام دكتاتورية التخلف.

في مشروع شديد الطموح على قراءة «السرديات الكبرى» في الثقافة العربية، وبعد أن قرأ مقولات النهضة والثورة والسلطة، وفي عمل نقدي لاحق سيقرأ النخبة والوعي والهزيمة، ها هو شكري يقدم في أول جزء من ثلاثية لم تكتمل بعنوان «دكتاتورية التخلف العربي: مقدمة في تأصيل سوسيولوجيا المعرفة» ١٩٨٦، ووضع فيه خمسة فصول:

١- البحث عن الحرية في عالم مقهور.
٢- حرية العقل في الإسلام.
٣- مات عصر النهضة ولا عزاء في التنوير.
٤- تصدير الدكتاتورية.
٥- الإشكالية القومية من الثورة المضادة إلى حرب الهوية.

هذا المشروع الطموح الذي لم يكتمل للأسف، رغم أن مواضيعه من الانشغالات الفكرية والنقدية لشكري، وضع له مخططًا تحدث عنه في الصحافة أكثر من مرة، فهذا الكتاب الجزء الأول من مجلدات خمسة وضع مخططاتها (شكري، ١٩٨٩، ص١٥٥):

- سوسيولوجيا السلطة.
- سوسيولوجيا العقل الفردي.
- سوسيولوجيا العقل الجماعي.
- الإشكالية الخلدونية المعاصرة من سوسيولوجيا المعرفة إلى سوسيولوجيا الحضارة.

ولم تكن المرة الأولى، فقد حدث لمشروع سابق إذ أنجز مجلداته في سوسيولوجيا الثقافة العربية، وصدر منها: «النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث» ١٩٧٨، و«الثورة المضادة في مصر» ١٩٧٨ بينما لم يتمكن من إنجاز عملين آخرين وضعهما في ذهنه وقتها، وهما: مصر في المفترق، والاستراتيجية الحضارية لمصر العربية الحديثة (شكري، ١٩٨٩، ص٣٦، ٣٧). يجادل غالي شكري في كتابه هذا «دكتاتورية التخلف العربي» ١٩٨٦ أكثر من مقولة تلعب السلطة ومؤسساتها بتفسيراتها ومفاهيمها حول الموقف من التاريخ والإنسان وحقوقه وانتمائه وجماعته، وهي تتدرج في لعبة استقطاب وممايزة الإيجاب والسلب بين الحرية والتراث والتقدم والديموقراطية والتخلف والديكتاتورية والقومية. فهو يلخِّص هذا الجدال بين السلطة ونتائج تمثلاتها أعلاها التخلف: «السلطة في المجتمع المتخلف ليست البنية السياسية للطبقة الحاكمة، لأن التخلف يرفض الحكم بالوكالة، فهو الذي يتربع على عرش السلطة، سواء كان ماضيًا وجدانيًا أو عادات وتقاليد أو تشريعات وقوانين ومؤسسات» (شكري، ١٩٨٦، ص٣٨).

تتحوَّل الديكتاتورية إلى ذهنية وسلوك وهو ما ينتج بموازاة عالم الاستبداد عالم القهر. جدليات المركز والهامش التي يبرع شكري في تلمس مناطقها الملتهبة أو الحفر في طرقها الوعرة. ولا يعزل ظاهرة التخلف من علائقها غير السياسية كالاقتصادية وما يتصل بها من أنماط استهلاك واتساع حجم البطالة، والتجارات المدمرة كالتسليح والاحتكارات. ويضع حلولاً للتطبيق الديموقراطي - ذي وعي اشتراكي يخص مرحلته التاريخية- لمواجهة تلك الديكتاتورية:

* تحرير الأرض والاقتصاد والثقافة من النفوذ أو النموذج أو الاحتلال الأجنبي (استعمار مباشر أو بالوكالة).

* تقنين علاقات القوى والأشكال الاجتماعية باعتبار أن الثوابت التاريخية الاجتماعية الثقافية تتخذ أحيانًا كثيرة أشكالاً جديدة جدلها الدائم مع تطورات العصر.

* أسلوب توزيع الثروة الوطنية بين «رأسمالية الدولة» و«التنمية. الاقتصادية» كمحاولة لكسر احتكار طبقي أو شرائحي أو فئوي وتمكين كلب حراسة لحماية أموال أبناء طبقة أو شريحة غير راشدة.

* الوحدة القومية باعتبارها المشروع المؤجل آخر حصون العرب لإقامة المجتمع الوطني المستقل (شكري، ١٩٨٦، ص٤٨-٥٥).

يدافع شكري عن «العقل في الإسلام» بين تبخيسه وسلبه عند المستشرقين مثل جورج قنواتي ورينولد نيكلسون من كتاب «تراث الإسلام» ١٩٧٨ تحرير شاخت وبوزورث، وبين جهله وشيطنته عند أهله من المسلمين، في نموذج كتاب «الإسلام والعقل» لعبد الحليم محمود، وبين تثمين دوره وإمكانياته كما عند مصطفى عبد الرازق «تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية» ١٩٤٦، و«العقل في الإسلام» ١٩٤٦ لكريم عزقول، بالإضافة إلى تخصيص دراسات عن منجزات تيار فكري انحاز للعقل مثل: المعتزلة، والرشدية، والصوفية، عند باحثين كثر مثل: محمد البرقوقي، وحسين القوتلي، وجورج حوراني، وعلي فهمي خشيم، وحسني زينة. وما يلفت هنا غياب المنجز الضخم لأحمد أمين في «موسوعة الحضارة الإسلامية» (١٩٢٩-١٩٥٢) من أن يكون مرجعًا لشكري وجدالاته. ويعرض شكري أن الفلسفة وعلم الكلام والتصوف ركائز العقل الإسلامي كأحد مكتسبات الحوار والتاريخ والعقلانية في التاريخ الإسلامي (شكري، ١٩٨٦، ص٦٠). وقد أدَّت حرية العقل في الإسلام الموروث إلى نتائج وصفها على النحو التالي:

* السماحة الدينية التي عرفتها الأقطار المفتوحة في ظل دولة الإسلام.

* الصراع الذي نشب بين تيارات الفكر الإسلامي وبعضها بعضًا أو بينها وبين السلطة ممثلاً عليها: المعتزلة، وابن حنبل، والحلاج، والسهروردي.

* ذروة العطاء الحضاري العربي الإسلامي والدور التاريخي في تشكيل النواة الأولى للنهضة الأوروبية التي تسلمت راية التقدم الإنساني منذ ذلك الوقت (شكري، ١٩٨٦، ص٦٦).

وتتمثل نماذج دراسة الحضارة العربية الإسلامية، ضمن الدراسات الاستشراقية الممكنة القبول والجدل معها، في مجلدات وضعت عن تاريخ الإسلام ومكتسباته الحضارية في كل المجالات السياسية والثقافية والاجتماعية بعنوان «تراث الإسلام» ١٩٣١ بإشراف من سير توماس أرنولد، والآخر «تراث الإسلام» ١٩٦٩ بإشراف جوزيف شاخت، وكليفورد بوزورث، وحسن نافعة؛ إذ اعتمد عليها شكري في دراسة مزايا الحضارة الإسلامية التي حين تخلت عن ثلاثية الركائز: الحوار بوصفه تواصلاً وتثاقفًا، والتاريخ بوصفه «حركة الحياة ذاتها»، والعقلانية بوصفها ميزة التفكير الديني الإسلامي عن التفكير الديني السابق عليه كاليهودية والمسيحية (شكري، ١٩٨٦، ص٦٩). يضع غالي شكري يده على مفصل مهم من الصراع الأصولي في القرن العشرين من خلال إقرار وفاة مقولة «النهضة والتنوير»، ولا يمكن استعادة الجثث في محاربة أجساد مريضة. ويرصد عملية «التوبة العقلية» عند بعض المفكرين العرب إثر هزيمة ١٩٦٧ ورد الفعل المخزي الذي اعتمد على «تلفيقات عقلية» للدفاع وطمأنة الذات والهوية الجريحتين والمستقبل الموءود. فهو يتنبه أولاً، إلى عملية الإسقاط المفضوح في حشر آباء الفكر الإسلامي مع آباء الإصلاح الديني المحدثين بوصفهم مفكرين اشتراكيين في أطروحات أحمد عباس صالح

«اليمين واليسار في الإسلام»، ورفعت السعيد في «تاريخ الفكر الاشتراكي في مصر»، ومحمد عمارة في «مسلمون وثوار» وسواهم. وثانيًا، إلى الخلط بين الإسلام والتفسير الرجعي الغالب على التفسير التقدمي ليكون أحد أدوات الثورة بوصفه سلاحًا أيديولوجيًا. وثالثًا، أن للإسلام وجهًا مطلقًا وآخر نسبيًا. فالوجه المطلق هو مجموعة القيم العامة التي يدعو إليها (شكري، ١٩٨٦، ص٧٤). ولم يكن هذا إلا نتيجة لانشغالات الفكر العربي التي وقعت في وحل السلفية خشية منها، حين وقعت الكتابات الفكرية في قضية الدين ومثلها بصورة نقد الغيبيات في السماء بدلاً من نقد الشقاء على الأرض، وأنتج هذا نظرية ملفقة تتعسَّف مع التاريخ وتساوم الواقع (شكري، ١٩٨٦، ص٧٤). وينضاف إلى ذلك «الثورة بالوكالة» التي لم تأت من كل التيارات الفكرية التي أنتجت «مشاريع الخيبة» إلى مقولات كبرى كالثورة العربية الكبرى ١٩١٦، والنكبة ١٩٤٨، والنكسة ١٩٦٧، ونسيان لما لا ينسى كالثورة الفلسطينية (١٩٣٦-١٩٣٩)، وانتصار أكتوبر ١٩٧٣. فقد واجه الفكر العربي أزمة في فهم الحركة الشعبية في إيران التي أدت إلى ثورة مسروقة فوقع الفكر العربي في حالة انفصام بين تأييد المطلب الجماهيري، وبين الصدمة من الصاعدين على عرشها! (شكري، ١٩٨٦، ص٧٦).

ويعيد غالي شكري تلخيص مجمل ما أنجزه في سوسيولوجيا الثقافة العربية عبر كتابه «النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث» ١٩٧٨ في أن علة العرب هي التجزئة القومية ممثلاً على أمراضها في نزع العثمانيين الخلافة من العرب، وتحولهم إلى تركة استعمرتها كل من هولندا والبرتغال وبريطانيا وفرنسا وإيطاليا وروسيا، وانهيار تجربة الاستقلال عن السلطنة العثمانية في تجربة محمد علي باشا، وصعود النهضة العربية الحديثة لم يكن بسبب الحملة الفرنسية، وإنما استعادة العرب وجودهم السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي خارج أسوار السلطنة (شكري، ١٩٨٦، ص٨١).

يحلل شكري ظاهرة الديكتاتورية بأن لها بذورًا عربية، لم تكن كل الأسباب وليدة الغرب سياسات استعماره واقتصاديات استنزافه. وعلى الرغم من أن مقولة الانبهار والاستلاب أنتجت مقولة القهر العربي ويمثلها في حالات محددة:

الأولى: الفكر الثيوقراطي؛ أي غياب العلمنة عن السلطة والمجتمع الذي أنتجه الغرب لا العرب وحدهم لأهدافه الدائمة، والتجزئة القطرية للبلاد العربية هو ما يبرر وجود الدولة الصهيونية بالتشابه والتعمية السياسيتين.

الثانية: الحكم الأوتوقراطي؛ أي: الحكم الفردي المطلق. يرى شكري أن الشرق الاشتراكي والغرب الرأسمالي خدما ذلك ما أدى إلى إخفاق نماذج الاقتصاد والتنمية والتحرير ووثوب الثورة المضادة في بعض البلدان مثل مصر بحسب أطروحة شكري نفسه.

الثالثة: ثمرة الزواج بين الفكر الثيوقراطي والحكم التيوقراطي الذي أنتج شيزوفرينيا الفكر والسلوك حيث تصبح البراجماتية (الذرائعية) أداة القهر اللاشعورية لحجب هذه المسافة عن رؤية الآخر (شكري، ١٩٨٦، ص١٠١).

ويلفت شكري الانتباه إلى ظاهرة ما بعد النكسة أو الهزيمة القومية أو الاعتراف بإسرائيل واحتلالها الذي جعل التاريخ العربي في المنتصف الثاني من القرن العشرين يعيش بين حالة الثورة المضادة والبحث عن الهوية المفقودة. لقد أنتجت الهزيمة أمراضًا وعذابات لم تقف عند أولها تكريس الحالة القطرية بل حلولها الغرائبية بين الوحدة القومية وجاهلية القرن العشرين بوصفهما أطروحتي النزاع وقتها. ولا عند ثانيها:

إبقاء الحالة الوسيطة في الاقتصاد والسياسة أي بين ما يشرحه شكري من إهدار المفهوم القومي للأرض والهوية أدى إلى بدائل مخزية بين إمكانية التعايش مع إسرائيل والتنازل عن الهوية القومية لإنتاج صورًا من الانهزامية والتطبيع، والتلفيق بين الاقتصاد الرأسمالي التابع للغرب والتخطيط المركزي للتنمية الشاملة تحت مسمى «التحول إلى الاشتراكية» وأصعد طبقة جديدة من سماسرة الاستيراد والتصدير أي «الرأسمالية الطفيلية» (شكري، ١٩٨٦، ص١٠٧). ولا ثالثها: الإبقاء على العنف في مواجهة ساسية تستعدي في كفة واحدة المعارض الأكثر رجعية والأكثر تقدمية.

ويضع غالي شكري مخططًا تنازليًا لمسيرة السقوط مقابل مسيرة النهوض بين تاريخين حاسمين (١٩١٧-١٩٨٢) في التاريخ المصري بوصفه نموذجًا بدأ منذ محمد علي (١٨٠٥-١٨٤٠) مواجهًا بين الإسلام والغرب فأدى إلى الاستعمار، وقيام الدولة القومية في نموذجها الناصري (١٩٥٢-١٩٧٠) مواجهة بين القومية العربية والعالم، ومن ثم الثورة المضادة للأمة العربية عام ١٩٧٠ زمن حكم السادات التي تواصلت فيها مراحل السقوط رغم وهم النصر في حرب أكتوبر ١٩٧٣، واحتلال بيروت ١٩٨٢ (شكري، ١٩٨٦، ص١٢٣). ويختم أطروحته المفتتحة بـ «ديكتاتورية التخلف العربي» ١٩٨٦ بما تلمسه من إشكالات عميقة في السياسة العربية وانعكاساتها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهي إشكالية غياب العلمنة، والحكم الفردي المطلق، والعلمانية بين القانون العام، والخصوصية القومية (شكري، ١٩٨٦، ص١٣٠).

غير أن هذا المشروع غير التام هو تمثيل عن الانجراف الذي انتقده شكري ذاته فهو وقع فيه في انشغاله لمجابهة الذهنية السلفية التي استقطبت الفضاء العام في المؤسسات التعليمية مثل طلبة الجامعات والمؤسسات الاجتماعية كالجمعيات الخيرية والمؤسسات الثقافية في اغتيالات وتهديد المثقفين مثل فرج فودة ونجيب محفوظ؛ أي ما عاصره شكري، وتنبه إليه في كتابه «ثقافة النظام العشوائي: تكفير العقل وعقل التكفير» ١٩٩٤.

برج بابل المهدّم.

أنجز شكري بشكل مبكر دراسات في تجارب ثقافية اتخذها من نماذج فردية مباشرة مثل «سلامة موسى وأزمة الضمير العربي» ١٩٦٢، و«المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ» ١٩٦٤، و«ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم» ١٩٦٦، و«ماذا يبقى من طه حسين» ١٩٧٤، و«غادة السمان بلا أجنحة» ١٩٧٧، و«محمد مندور: الناقد والمنهج» ١٩٨١، و«معنى المأساة في الرواية العربية» ١٩٧١، وهو عن الروائي محمد عبد الحليم عبد الله. وأنجز دراسات أخرى تمثلت مواضيع ثقافية شملت أكثر من مبدعين ومبدعات تابعها في أعماله منذ كتابه الرائد «أزمة الجنس في القصة العربية» ١٩٦٢، و«شعرنا الحديث إلى أين؟» ١٩٦٨، و«العنقاء الجديدة: صراع الأجيال في الأدب المعاصر» ١٩٧١.

وهنا نذهب إلى المسار الثاني في عنايته بالأجناس الأدبية والنقدية في الثقافة العربية بموازاة المسار الأول الذي اعتنى بنقد السرديات الكبرى وتحولاتها ومآلاتها في الواقع الاجتماعي والسياسي بصورتها الثقافية. فقد استفاد شكري من مكتسبات الثقافة العربية في تطوير أطروحاته النقدية، من نظريات تتصل بعلم النفس والسياسة والاجتماع والأدب والتاريخ، فلا وقع في الضيق الأكاديمي الجامد، ولا أضاعته الماكينة الإعلامية الحارقة. يرسل في هذا الكتاب «برج بابل: النقد والحداثة الشريدة» ١٩٨٩ محاكمة بارعة للإنتاج الثقافي عبر مفهوم الحداثة الذي تجلى في نصوص نقدية وأدبية

شعرية وسردية. وضع في هذا الكتاب أياديه على أزمة النقد حين يتخلى عن رؤيته المكونة من أدواته ومعارفه الأصيلة نحو البحر المتلاطم من ضغط مؤسسات السلطة والنظريات الأدبية المستعارة. وقد وضع فصول هذا الكتاب على النحو التالي:

- مدخل: إلى أين وصل الأدب العربي الحديث؟
- هذه الحداثة الشريدة.
- الشعر هوية المنفى.
- المفترق الأدبي.

أي أن هذا الكتاب يناقش بشكل مباشر قضايا راهنة في العقدين الأخيرين قبل إقفال القرن العشرين بدور أحد مؤسسات الثقافة المتنازعة وهي مؤسسة الأدب ومؤسسة النقد، والعمل الثقافي المتصل بالإنتاج الثقافي، والجذور المعرفية العاملة في صراع مؤسسات الثقافة نفسها. إن ما يمكن تكشفه من الطرق الواضحة في ذهنية النقد عند شكري أسلوب بناء هذا الكتاب الذي يمنحنا معرفتها: الحوار التفاعلي، والتحليلية العضوية، والتأمل الفكري. وسنرى ذلك واضحًا في فصول هذا الكتاب، وفي كتب أخرى سابقة بالتأكيد الذي يمكن الدخول مباشرة إلى أول قسم فيه وهو «مدخل: إلى أين وصل الأدب العربي الحديث؟» الذي يتكون من مقدمة عن الشعر رصد فيها الأنواع الشعرية عند أكثر من جيل في القرن العشرين، وهي الشعر الوصفي، والشعر الانطباعي، والشعر الرؤيوي (شكري، ١٩٨٩، ص٣٧). ويقدم تحقيقًا صحفيًا أجاب عليه مجموعة من الشعراء، وهم: سركون بولص، وسليم بركات، وأحمد عبد المعطي حجازي، ورشدي العامل، وأزراج عمر، ورشيد ياسين، والمنصف المزغني. تتناول محاوره مأزق الشعر العربي، وبديل أو مخرج الشعر، وطرح الشعراء أنفسهم، أكثر من مشكلة تكشف عن عقد ذاتية مثل انعدام التطور بعد خطوة الرواد، وغياب الوضوح النظري، وترهل القصيدة، وعزلة الشاعر، وسيطرة الاتجاه العبثي، وغياب النقد. ويشير شكري إلى مشاكلهم: مسألة التواصل بين الشاعر والقراء، أو الشاعر ومؤسسات السلطة، أو الشاعر والمتمردين على مؤسسات السلطة، بالإضافة إلى أن الشعر توقف عن دوره كرسالة وكاد أن يتحول إلى حرفة (شكري، ١٩٨٩، ص٤٩-٥١). وينجز ذات الشيء حين يختار مجموعة من القصاصين مثل: إبراهيم عبد المجيد، وفؤاد التكرلي، وإدوار الخراط، وإدريس الخوري، وعائد خصباك ليجادل واقع القصة العربية. ويستعرض غالي شكري تطورات القصة العربية بين الرواية العاطفية والواقعية التي لم تتح للقصة البوليسية أو رواية الخيال العلمي التواجد عربيًا واعتمد على البديل المترجم. ويجادل بأن الأدب العربي حين ينقل إلى لغات أخرى لا يعدو أن يكون من قبيل التعرف الأكاديمي وليس في إطار الذوق الفني العالمي (شكري، ١٩٨٩، ص٦٦).

يناقش غالي شكري أن الفيلم المنقول عن رواية أو قصة هو الذي يتواصل ويتماس مع بصر وذهن الجماهير لا المطبوع كتابًا، والقصة أو الرواية المنقولة إلى لغة أخرى ووصلت المترجم أو المستشرق ولم تصل إلى العالمية (شكري، ١٩٨٩، ص٦٧). ويكمل أضلاع المثلث، ليعرض تحقيقًا ثالثًا مع مجموعة من المفكرين والباحثين والنقاد- أكثرهم متصل بالتعليم الأكاديمي النظري-، وهم زكي نجيب محمود، وياسين النصير، وعبد السلام المسدي، ومحسن جاسم الموسوي، وجابر عصفور . أودى بمحمود تطلعه إلى المنهج التكاملي بين النظريات بوصفه معلم فلسفة لا يمارس نقد الأدب وتجربته تتخذ خطًا مغايرًا، بينما تدرج الآخرون كالنصير والمسدي والموسوي وعصفور من مناهج عدة بعضهم انطلق تأسيسيًا بين المنهج الواقعي المرتكز فكريًا على الماركسية ومن ثم يتبدل المنهج بحسب ظروف وموضات مختلفة.

يعلق على ذلك شكري بقوله «وما أبعد المسافة بين تلك الواقعية وما تلاها من مناهج أو اتجاهات ومصطلحات أخذ بها الجيل، ولا يزال يغيرها كل فترة تبلغ أحيانًا عامًا أو عامين، أي كلما صدر في الغرب كتاب جديد في الحداثة. إنه القلق، إنه اللجوء السياسي من شبح مذهب مرفوض، إنه الادعاء إنه الحياد إنه التجريب الأصيل والتجريب بلا هدف إنه أحيانًا هذا كله مجتمعًا ومختلطًا ومرتبطًا ومشوهًا ومنقوصًا ومعزولاً عن سياقه» (شكري، ١٩٨٩، ص٨٤).

إن اكتشاف المصطلح النقدي هو التحدي لا استيراده وإقحامه كجرف الزهور بدبابة! حسب مقولة جريماس (شكري، ١٩٨٩، ص١٢٧) ، فشكري يرى «الناقد العظيم هو المبدع الأخير للأدب» وهو هنا يعيد صياغة مقولة انتشرت في النصف الأول من القرن العشرين بأن «الناقد أديب فاشل».

يتصل الضلع الثالث حول النقد بالقسم التالي الذي يعتني بعنوان «هذه الحداثة الشريدة» ويجادل الاتهامات المنصبة على النقد من خلال نتائج دراسات علم الاجتماع الثقافي الذي حصر ظواهر ثقافية حول عدد المجلات الثقافية وحقول موادها، ومتوسط توزيعها وعدد القراء ونسبة المادة النقدية للمواد الثقافية الأخرى، وكذلك يعرض إحصائيات معرض الكتاب الذي أقيم عام ١٩٨٣، حيث رصدت نسبة المبيعات للكتب الدينية، والموسوعات المتخصصة، والكتب العلمية الإنسانية، وتفاوت نسبة المبيعات لكتب الأدب والنقد، والكتب السياسية والعسكرية. يحاجج شكري أن تهمة التقصير في النقد ساقطة بعد مطالعة تلك النتائج والإحصائيات سواء في تعداد المجلات الثقافية أو مبيعات الكتب في معرض ما.

عاد شكري في محاولة الحفر حول هذه التهمة ومقاييسها إلى مرحلة الستينيات، ولا يغيب تذكر إشارتنا إلى نتائج صلاح فضل السابقة إلى عصري النقد الذهبيين العاشر والعشرين، ولأسباب أدرجها كالتالي: ظهور جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية أوائل الثلاثينيات، جيل شاهد على أحلام التاريخ أحلام الآباء والأجداد، تتحقق الاستقلال والوحدة العربية وتأميم الثروة الوطنية وما سواها. إنه جيل تختلف مرجعياته الاجتماعية والاقتصادية (فلاحون، وحرفيون، وموظفون، وتجار..) اكتسب التعليم الأساسي والعالي. وهو جيل اقترن بالانتماء السياسي إلى حركة الثورة وامتزج بين النظرية والتطبيق (شكري، ١٩٨٩، ص٩٣، ٩٤). ويثمن شكري دور هذا الجيل عربيًا -الذي ينتمي إليه بالطبع-بوصفه ليس مفاخرًا بل شاهدًا من شهوده الممتازين من حيث انخراطه التام في كل قضاياه ومراحله ومآلاته. فهو يحاول أن يفسر دور النقد الذي لم يقصر عند ذلك الجيل وصار مقياسًا تحول إلى أسطورة تستعاد ويقاس عليها، فيقول: «الظاهرة كانت حركة جيل لا حركة أدباء فقط، حركة شاملة عرفت وحدة الفنون ووحدة الفكر والعمل ووحدة الأدب والنقد. أي أن النقد لم يكن يومها متميزًا بالنشاط أو بالنضج أو بالمتابعة أو بالتعمق، وإنما كان - بكل بساطة- جزءًا من كل هذا: هذا الكل هو ظاهرة الستينيات الاجتماعية الثقافية» (شكري، ١٩٨٩، ص٩٥).

ومن خلال أكثر من مقالة وردت في هذا القسم يرصد في واحدة منها، وهي بعنوان «النفط والحداثة»، رؤيته التأملية للنقد العربي فيقول: «تاريخنا الأدبي سرد كمي وتراكم خارجي للظواهر أو العصور أو الأفراد،لم توجد به المحاولة التاريخية لسبر أغوار حياتنا الأدبية من داخلها. أدبنا، بمعنى ما، أسبق من نقدنا وحداثتنا الأدبية، لذلك أسبق من حداثتنا النقدية؛ بل إن حداثتنا الأدبية مؤكدة، أما حداثتنا النقدية فإنها موضع شك» (شكري، ١٩٨٩، ص١٢٨). ولعل شكري هنا يوقن مبكرًا الإشكالات التي ستحدث حين يؤرخ للنقد، فإن الإشكالية الكبرى هي مفهومه، ومحاولة استيعاب إمكانياته

خارج حصره في نظريات ومناهج غير ناجزة، وتجارب نقدية يعتورها ما يعتورها من أخطاء التجربة واحتمالات النجاح غير المتجاوز.

في القسم الثاني من هذا الكتاب «الشعر هوية المنفى» يعرض شكري لتجارب العمل الثقافي بين أمسية شعرية أنجزتها الممثلة نضال الأشقر (أسبوع لندن الثقافي العربي ١٩٨٨)، قرأ فيها انعكاس الوعي الجماعي العربي المعاصر لنكبته معظم الوقت، وبسخرية التعبير يقول: «هي بالتأكيد مرآة العصر العربي السعيد، عصر الحرب والنفط والانفتاح العظيم» (شكري، ١٩٨٩، ص١٥٨)، وبين أمسية شعراء عدة مثل: نزار قباني، وسميح القاسم: ومحمد عفيفي مطر، ونذير العظمة، وآخرين وتناولهم بين جدلية «غواية الجمهور أو هداية الشعراء» عنوان المقالة نفسها (شكري، ١٩٨٩، ص١٥٩)، ويختمه في قراءة شعر الفائزين بجائزة يوسف الخال ١٩٨٨، وقد استوقفه النظر إلى بدايات الشعراء، بعضهم صار من النماذج الثقافية المكرسة، مثل: يحيى جابر، وخضير المرعبي، وخالد جابر يوسف الذين اجتمعوا حول سؤال المدينة العربية (شكري، ١٩٨٩، ص١٩١).

ويختم كتابه بقراءات للرواية العربية وعودتها إلى الواقعية بعد أن جربت أكثر من مذهب أدبي، وهو يجادل في هذه الروايات، لكل من: البشير بن سلامة، وصنع الله إبراهيم، وجورج فرشخ، وإبراهيم أصلان، وبكر الشرقاوي، وجبرا إبراهيم جبرا، الانحياز إلى اختيار حقبة أو حادثة ارتبطت بالمخيلة الشعبية بوصفه أحد عناصر الذاكرة الجماعية للوطن (شكري، ١٩٨٩، ص١٩٥).

وبشكل مباشر رأى في عمل صنع الله إبراهيم الشهير «بيروت بيروت» ١٩٨٥، ورواية جورج فرشخ «خيط رفيع من الدم» ١٩٨٧، بأنهما أدنى بكثير من مستوى الحرب بوصفهما رؤية تاريخية للواقع اللبناني. بينما يرصد الواقعية الفانتازية في رواية «مالك الحزين» ١٩٨٥ لـ إبراهيم أصلان، والفانتازيا الواقعية في رواية «وقائع يوم القيامة في مصر» ١٩٨٨ للشرقاوي، وفي رواية «الغرف الأخرى» ١٩٨٨ لجبرا (شكري، ١٩٨٩، ص٢٢٢). وينتهي إلى مناقشة قضية «الجيل الأدبي» وهي مراجعة جذرية لمرحلة الستينيات تتوسَّل بالمادة التاريخية والثقافية والبعد الوجداني لقراءتها. وخلص إلى أنهم «يبحثون عن رؤاهم في الفرد غير النمطي، داخل النفس دون نظريات، وفي إطار اللاحتمية بعيدًا عن الراوي الساحر الذي يعلم سلفًا كل شيء، ويفسحون للقمع حيزًا مرموقًا، ولا يضعون الجسد وراء الواجهات الزجاجية. ولا يعبأون بالبطل الإيجابي أو السلبي، ولكنهم متفرغون للبطل الإشكالي. ويسلخون الأقنعة عن الوجوه في عودتهم إلى الجذور وبالبحث عنها. ومن وسائل بحثهم اللغة غير العاطفية شبه المحايدة. وهم ليسوا في عجلة من أمرهم لأن رحلة البحث في أعمالهم أثمن من تزوير الرؤى» (شكري، ١٩٨٩، ص٢٤١).

وبهذه الشهادة التي لا تخفى نبرة الرثاء على جيل. هي شهادة على مكتسبات هذا الجيل وإخفاقاته. غير أنه أتيح لشكري تجارب في مؤسسات ثقافية عدة، الصحافة والجامعات والمراكز دون غفلة القوة النقدية التي تميز بها والتنوع في الإنتاج النقدي غير المدرسي. لكن سنتجاوز مسألة تجاهل ذكره أو نسيانه في تقارير أو قواميس أو بحوث تؤرخ النقد المصري أو العربي إلى محاولة وضع الإنتاج الثقافي لشكري مع تطورات الدراسات النقدية. وربما أتاحت لنا قراءة نماذج من أعماله ومعرفة رؤيته النقدية حيال قضايا ما زالت راهنة حيال الحضارة العربية الإسلامية والعقل الإسلامي والموقف من التراث العربي الضخم، ووظيفة الناقد والنقد من وضعه في دائرة دراسات مارسها دون أن يسميها على

الرغم من أنه وضع نفسه على حياد بين البحوث الشكلانية والصوتية، واتكأ على أدوات العلوم الإنسانية والاجتماعية.

نحو الدراسات الثقافية.

يمكن اعتبار أعمال شكري النقدية محاولات تنقيحية مباشرة ومضمرة لنماذج نقدية سابقة له، فهو هضم النتاج النقدي السابق، ويتضح ذلك من خلال إنجازه كتبًا مخصصة عن المفكر الاجتماعي سلامة موسى، والناقد والباحث والأديب طه حسين، والناقد محمد مندور، والشاعر والمترجم والناقد لويس عوض.

لا يمكن الوقوف عند هذه الأسماء التي من السهولة اكتشاف آثارها فيه وإنما تبقى هناك تعقيدات بين التأثر وإعادة الإنتاج، والتجاوز والإضمار. غير أن ما يمكن أن نتجه إليه هو وعي الناقد بمنجزه، فشكري استطاع أن يركب أكثر من منهج في أعماله النقدية محاولاً التوازن بإمكانيات كل منهج يعتمد على التاريخ وعلم الاجتماع، والفلسفة وعلم السياسة جاعلاً من الثقافة عينته الكبرى؛ إذ يمكن أن نرى محاولته في قراءة الأدب، من الشعر والرواية والمسرحية، في تطوير من مناهج طه حسين ومحمد مندور متخذًا من خبرته تطوير واستلهام نظريات نقدية عدة، فيما كان يحلل منظومة الأفكار والمبادئ والقيم في صورة السرديات الكبرى كان يستلهم منهج سلامة موسى وأحمد أمين المضمر في تجربته، إلا أنه استطاع الانتقال من جزئيات الثقافة في الأجناس الأدبية ورسائلها المخفية نحو المقولات الكبرى المتحكمة في الثقافة والمشتبكة مع المستويات الاجتماعية والسياسية لكن في أدائها الثقافي.

إن مجرد استعراض مقولات ثقافية أدلى بها في حوارات جمعها بنفسه في كتاب «مرآة المنفى: أسئلة في ثقافة النفط والحرب» ١٩٨٩ لتكشف عن الذهنية الثقافية لهذا الناقد بوصفها إحدى علامات القرن العشرين. إذ يعلن موقفه من النظريات النقدية في أحد الحوارات: «هناك منجزات للألسنية والبنيوية سابقة على عملية النقد. أنا أستفيد بوصفي ناقدًا من نتائج التحليل البنيوي والتحليل الصوتي والتحليل الأنثروبولوجي والتحليل الألسني ... لأتمثل هذه النتائج القادمة من المختبر، من المعامل الصوتية أستقبله، وأتمثلها وأستوعبها ثم أبدأ في عملية النقد التي تستفيد من تلك النتائج» (شكري، ١٩٨٩، ص٢٢٠).

ويؤكد ذلك في القسم الثاني من كتابه «برج بابل» ١٩٨٩: «لم يصدر النقد البنيوي وشبه البنيوي والألسني وشبه الألسني والمنسوخ والممسوخ عن الكلمة واللغة واللسان العربي، أي أنه لم يتوج رصيدًا من أبحاث عربية. وإنما جاء وجهًا آخر للعملة ذاتها: السلفية الشعبوية على وجه، والنقد النخبوي على الوجه الآخر. كلاهما هروب ما من إشكالية حادة» (شكري، ١٩٨٩، ص١١١). وهو لا يلغي من علاقة النقد بالعلوم الإنسانية والاجتماعية، وفلسفات العلم، والعلوم نفسها تعد من منجبات الحضارة: «النقد شديد الارتباط بالفلسفة، والفلسفة بدورها شديدة الارتباط بالعلم، والعلم بدوره شديد الارتباط بالحضارة» (شكري، ١٩٨٩، ص١٤٥). كما أنه لا يغفل القيمة الأساسية للموروث القومي واعتبارها حلقة في دوائر التعاقب الحضاري: «تعلمت من التراث العربي الإسلامي أيضًا أن لنا نحن العرب خصوصيتنا القومية والحضارة التي تستفيد حقًا من التجارب الإنسانية العامة ولكن لها قوانينها النوعية المستقلة، فتاريخنا ليس هو تاريخ الغرب، والغرب ليس هو العالم» (ص١٥). والدافع وراء إيراد تلك المقولات هو تكوين صورة عن الذهنية الثقافية لشكري في علاقته مع العلوم النظرية والتراث والنقد والحضارة. فقد رأى أن الحضارة انتقالية، وأن تراثها يحمل أكثر من وجه اجتماعي

وقومي وإنساني، وهو مشترك عبر الحوار المتفاعل والتاريخ الذي هو صورة عن استمرار الحياة، والعقلانية بوصفها أسلوب تفكير وسلوك. وعلى الرغم من الحيرة في محاولات -غير جادة أو ذات جدال فارغ-تصنيف وفصل مسمى «الدراسات الثقافية» و«النقد الثقافي» عند باحثين غربيين مثل أرثر آيزابرجر بين اعتبار الأولى مجالاً والثاني نشاطًا (آيزابرجر،٢٠٠٣، ص٣١) أو اعتبار الأولى متعلقة بالمنهج البنيوي أو طارئة على تاريخ الثاني بحسب فنسنت ليتش (البازعي-الرويلي، ٢٠٠٢، ص٣٠٨) من ناحية الصلة بالمجالات العلمية والنظريات الثقافية والعينات قيد البحث فيهما لكن من المعقول النظر إلى علاقة تحليل وظيفة الثقافة والسلطة وعلاقة ذلك بالنظرية الثقافية وتطوراتها.

إن العناية بالعوامل السياسية والأيديولوجية والاجتماعية والتاريخية هو ما يميز مجالات الدراسات الثقافية، فهي اعتنت بالنظريات الثقافية والثقافة الشعبية ووسائل الإعلام (ويدن، ٢٠٠٥، ص: ٢٣٧)، ويضيف محمد الجوهري إلى مجالاتها: «الثقافة الجماهيرية، ودراسة الاتصال، والمجتمع الاستهلاكي، ووسائل الاتصال الجماهيري، ووقت الفراغ، وما بعد الحداثة، وبعض جوانب نظرية الأدب ونظرية علم الاجتماع التي تتصل بتكوين الهوية وبالأيديولوجيا» (إدجار-سيدجويك، ٢٠٠٩، ص١٠). وفي تخصيص معجمي بحسب «موسوعة النظرية الثقافية» ٢٠٠٩، فإن دراسة المنتجات الثقافية يتصل بعلاقتها مع غيرها من الممارسات الاجتماعية، خاصة، النظم السياسية وأنساق التدرج الاجتماعية كالعرق والطبقة والنوع الاجتماعي (إدجار-سيدجويك، ٢٠٠٩، ص٣٠٠) أي أن المنتجات الثقافية تتحول إلى مواد ثقافية بقدر ما تكون رمزية هي مادية أيضًا فاعلة ومتفاعلة. ويمكن وضع الدراسات الثقافية في السياق الاجتماعي والسياسي من العالم سواء في إطار حركات التحرر في الهند والعالم العربي وأفريقيا وجنوب أمريكا وشرق أوروبا بالإضافة إلى تطور مفهوم «الثقافة المضادة»، فلا يمكن إنكار الدور الملهم لكل من: إيميه سيزار (١٩١٣-٢٠٠٨) صاحب كتاب «خطاب عن الاستعمار» ١٩٥٥، وفرانز فانون (١٩٢٥-١٩٨١) صاحب أعمال شهيرة مثل: «بشرة سوداء. أقنعة بيضاء» ١٩٥٢، و«معذبو الأرض» ١٩٦١، وميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) ومنجزاته النقدية في «الكلمات والأشياء» ١٩٦٦ و«حفريات المعرفة» ١٩٦٩، و«نظام الخطاب» ١٩٧١، ويتوجب أن يوضع في السياق نفسه الحركات الاجتماعية كالحركة النسوية والحركة الطلابية ١٩٦٨، وجماعات ثقافية متمردة مثل جيل البيت والهيبيز وسواهم. وقد تأسس على إثر ذلك «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة» ١٩٧١ بجامعة برمنجهام، ونشرت دورية تعنى بوسائل الإعلام والثقافة الشعبية والثقافات الدنيا والمسائل الأيديولوجيا والأدب وعلم العلامات والمسائل المرتبطة بالجنوسة والحركات الاجتماعية والحياة اليومية (آيزابرجر، ٢٠٠٣، ص٣١)، وقد تولى إدارة المركز منظران مهمان في مجالهما هما: ريتشارد هوغارت، وستيورات هول. لقد ترسخت في هذا المركز دراسات اعتنت بالثقافات الثانوية وثقافات الأطراف أي: الثقافة المهمشة لتواجه المركزيات الثقافية والاجتماعية والسياسية في صورها المتعددة كالنظام الأبوي والأصوليات الدينية والاستعمار وآثاره. واتسعت مجالات الدراسات الثقافية لتصبح مظلة كبرى لاستيعاب تطورات الممارسة النقدية، وإمكانياتها خارج المسار النقدي في إطار شكلانية النص وحده.

ومع التطور في الممارسة النقدية، وتوسع مجالات النقد، وتعدد أنشطته المتخصصة في نقد النظام الأبوي والنقد النسوي والنقد الما بعد استعماري حدث انقلاب سببه تعدد عناصر

الممارسة النقدية نفسها، فقد كان العنصران الأساسيان: النص والناقد غير أنه في الدراسات الثقافية أضيف عنصر: العالم. وما كان عنوان كتاب «العالم والنص والناقد» ١٩٨٣ لـ إدوار سعيد (صدر بالعربية عام ٢٠٠٠ بترجمة عبد الكريم محفوظ) إلا تأكيدًا على ذلك التحول في الممارسة النقدية، ولا ينكر الدور الذي اضطلع فيه سعيد من تطورات الممارسة النقدية من خلال ثلاثيته «الاستشراق» ١٩٧٨، و«مسألة فلسطين» ١٩٧٩، و«تغطية الإسلام» ١٩٨١ مستفيدًا من الأطروحات النظرية والتطبيقات النقدية عند فلاسفة القرن العشرين مثل ميشيل فوكو وإجراءاته على المعرفة والسلطة والخطاب، وعلى غرامشي ومنجزاته الفكرية حول المثقف والدور والهيمنة.

وقد انطلق من هذه المدرسة بوصفها حركة نقدية ناجزة ما أطلق عليه المؤرخون الهنود «دراسات التابع» ١٩٨٢ التي أطلقت بفضل راناجيت جوها وأسهمت الباحثة الهندية غاياتري سبيفاك في تكريسه، ويعد النقد ما بعد الاستعماري بمثابة الدفعة التي جددت دماء الدراسات الثقافية بعد النقد النسوي والنقد الأبوي. فقد أسهمت كتابات نقاد آسيويين وأفارقة ومن جزر الكاريبي ومن البلدان العربية في مراكمة أدب ما بعد استعماري وهو ما أضاف إلى الدراسات الثقافية عمقًا تنظيريًا وتطبيقيًا (عظيم، ٢٠٠٥، ص٣٥٠). وقد شكلت تجربة إدوار سعيد عقدة نقدية في الثقافة العربية جمعت بين التبخير الدائم له وبين العجز عن تجاوزه مثلما حدث عند مجموعة من النقاد.

يضع مؤلفا «دليل الناقد الأدبي» ٢٠٠٢ سعد البازعي وميجان الرويلي، مفهوم النقد الثقافي ضمن إطار مفهوم الحضارة خروجًا من حرج نسبتها إلى ما بعد البنيوية بحسب اقتراح فنسنت ليتش ليروا في كثير من نتاج المثقفين العرب في مجالات التاريخ والنقد الأدبي والاجتماع والسياسة ما يندرج تحت مظلته. ويمثلان عليه بأعمال طه حسين مثل: «الشعر الجاهلي» ١٩٢٦، و«مستقبل الثقافة في مصر» ١٩٣٨، بالإضافة إلى أعمال عباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة بالإضافة إلى أدونيس في عمله «الثابت والمتحول» ١٩٧٤، ويتوسعان ليدرجا أعمالاً نقدية لعبد الله العروي ومحمد عابد الجابري وطه عبد الرحمن وهشام جعيط وفهمي جدعان وعلي حرب ومحمود أمين العالم (دون أي تمثيل لكل منهم أو عرض لأبرز عناصر الصلة مع النقد الثقافي). مع إلحاق «النقد الحضاري» لهشام شرابي وشكري عياد، ومفهوم التحيز عند عبد الوهاب المسيري (يرجح أن كاتب المادة البازعي) غير أنهما يقفزان إلى نموذج تطبيقي في تبني مفهوم النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي الذي تبناه بحسب مفهومه الغربي (يؤكد هنا أن كاتب المادة هو البازعي). وانتقدت المادة على مشروع الغذامي ملاحظات عدة، وهي تعميمة قراءة الأنساق التي يتحدث عنها، والثانية محدودية الأمثلة وعدم دقتها -قراءة اعتسافية-، والثالث غياب المقارنة الثقافية (البازعي-الرويلي، ٢٠٠٢، ص٣١٠). ولم يكن هذا النقد وحده لمنجز الغذامي فقد صدرت أعمال تنتقد مشروعه في كتاب «عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية» ٢٠٠٣ برغم مقالات الاحتفاء المضمرة من تلاميذه البحرينيين إلا أنه انتقد من المشاركين الآخرين، ومساءلة بعض المواضيع المستوردة مثل «موت النقد الأدبي» المفند في كتاب «تهافت الستينيين: أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي» ٢٠٠٦ لـ فوزي كريم.

وأعود لأقول إذا كان مؤلفا الدليل - البازعي والرويلي-حصرا نفسَيْهما في مفهوم ضيق بالإضافة إلى العقدة الأكاديمية في إيراد أسماء، على الرغم من تنوع مناهجها وتنافرها الواضحين، تتمركز في الإطار الأكاديمي متجاهلين أعمالاً نقدية تدخل في صلب الدراسات الثقافية لدورها الثقافي الفاعل

وتشكيلها منعطفًا، ويمكن أن نورد منها كأمثلة فقط هناك موسوعة أحمد أمين (١٨٨٦-١٩٥٤) الرائدة التي اتخذت عناوينها من توقيت اليوم الواحد إشارة إلى دائرية الزمن الحضاري: «فجر الإسلام ١٩٢٩، وضحى الإسلام ١٩٣٣، وظهر الإسلام ١٩٤٥، ويوم الإسلام ١٩٥٢ المعنية بدراسة الثقافة والدين والسياسة والمجتمع، أو التخصص الذي أطلق عليه (الإسلاميات)» (أمين، ٢٠٠٨، ١٥٦)، و«هو مشروع لم يتمكن من مجاراته كل من طه حسين وعبد الحميد العبادي حين قسم العمل بينهم في دراسة الحياة الأدبية والتاريخية والعقلية». (أمين، ٢٠٠٨، ص١٥٥).

على أن هناك محاولات مؤكدمة اتخذت مناهج محددة مثل المنهج الماركسي في تحليل ذات الموضوع في كتاب «النزعات المادية في الفلسفة العربية والإسلامية» ١٩٧٨ لـ حسين مروة (١٩١٠-١٩٨٧) الذي لم يتمكن من العيش إلا في دائرة الثقافة الحمراء حتى إذا سقطت صار شاهدًا لذكراها. وتتقدّم محاولة محمد عابد الجابري (١٩٣٦-٢٠١٠) التي تتخذ من النقد الأخلاقي المتورط في النظرة الاستشراقية موقفًا مسبقًا في قراءة «الذهنية العربية الإسلامية» وضعها في سلسلة اتخذت عنوان «نقد العقل العربي» (١٩٨٢-٢٠٠١) بكثير من الرطانة العلمية والاعتلال المنهجي، ما جعل المفكّر جورج طرابيشي يثير سجالاً معه في أربعة مجلدات تحت عنوان «نقد نقد العقل العربي» (١٩٩٦-٢٠٠٤) على أنها استهلكت الكثير من احتمال تحقق مشروع فكري عدا أنها شاهدة على أسلوب متطور من جنس «المناظرات الفكرية» في الثقافة العربية الإسلامية. ويضاف إلى عمل أحمد أمين، في مجال الدراسات الثقافية، كتاب «الصراع الفكري في الأدب السوري» ١٩٤٣ لـ أنطون سعادة (١٩٠٤-١٩٤٩) الذي درس فيه الثقافة الوطنية ودور الأدب والعلاقة مع الحضارة، وأعمال المفكر عبد الله القصيمي (١٩٠٧-١٩٩٦) منذ أولها «هذي هي الأغلال» ١٩٤٦ الذي يرتكز على مفاهيم الحضارة والتطور والتنوير (الواصل، ٢٠١١، ص١٤٤)، وما أنجزه حيال نقد الديكتاتورية والأحزاب العقائدية والمراجل الكلامية والاستبداد الألوهي في أعمال تراسلت: ثلاثية «العالم ليس عقلاً» ١٩٦٤، و«فرعون يكتب سفر الخروج» ١٩٧١، و«العرب ظاهرة صوتية» ١٩٧٧، و«الكون يحاكم الإله» ١٩٨١.

ويمكن أن نشير هنا إلى أن القصيمي أحد المصادر المضمرة أو الغائرة في مفهوم «الشعرنة» و«الفحولة» التي استخدمها الغذامي، وجذورها الفكرية والنقدية موجودة في فصلين من كتاب «العرب ظاهرة صوتية» للقصيمي، وهما «المتنبي يروي معارك سيناء والجولان» والثاني «مؤلف الكتاب من يؤلفه؟»، حين عالج شخصية الشاعر المتنبي ودوره بوصفه أحد امراء الكلام في الذاكرة الثقافية العربية وهو الذي أدى إلى إنتاج نظرية «العرب ظاهرة صوتية» (الواصل، ٢٠١١، ص١٥٦). ويمكن إضافة عمل فريد للناقد عبد الله عبد الجبار (١٩١٩ -٢٠١١) في محاضرات قدمها لمعهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية وجمعت في كتاب «التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية: قسم الشعر ١٩٥٩، قسم المقالة ١٩٥٩ - ١٩٦٠» رصد فيها الحركات الاجتماعية والسياسية من خلال آدابها وتطلعاتها الإنسانية في التمرد والتحرر والثورة من خلال تحليله للتيار الواقعي ومساراته الاجتماعية والثورية والوطنية والقومية (الواصل، ٢٠١٣، ص١٢٧). ونضيف إليها أعمال غالي شكري بوصفها إحدى الدفقات الجديدة في الدراسات الثقافة العربية الذي تطورت الممارسة النقدية عنده ضمن إطار النقد الحضاري بموازاة مع هشام شرابي ونوال السعداوي في إسهامها البارز في الحركة النسوية العربية.

وحين تعتني الدراسات النقدية اللاحقة في رصد خصائص الدراسات الثقافية بحسب منظريها مثل رايموند وليامز وفنسنت ليتش وإدوار سعيد، على النحو التالي:

- تخطي الحدود الفاصلة بين التخصصات كالنقد الأدبي والتاريخ بل تعمل على صهر كل ذلك المنجز من أجل بلوغ فهم مميز للظواهر التي تسائلها.
- مساءلة اللاتكافؤ في البنى الاجتماعية سعيًا إلى تفكيك العلاقة بين الثقافة المهيمنة والثقافة المهيمن عليها.
- التعامل مع النصوص المختلفة باعتبارها ممارسة خطابية ولا سبيل إلى فهمها إلا بدراستها في علاقة مع ممارسات ثقافية أخرى.
- العناية بالمنتج الثقافي وأدوات إنتاجه والعوامل المتحكمة في ذلك الإنتاج.
- يتوسل هذا التحليل الثقافي بالتخصصات المختلفة كالتاريخ والأنثروبولوجيا وعلم النفس من أجل استعادة إحالات النص المسوغة والمشروعة على كل ما هو خارجه (الخضراوي، ٢٠٠٧، ص ٣٨، ٣٩).

فإن محسن جاسم الموسوي يطرح الرأي القائل بأن: «النقد الثقافي وعيًا واسعًا يتجاوز الحدود التي يتعارف عليها نقاد الأدب سابقًا. وقد لا يبدو مستغربًا عند المثقفين العرب لولا لزوم عدم الخلط ما بين (النقد) السائب وما بين الدربة والمعرفة الدقيقة، وإلا فما المانع من العود إلى تراث القدامى وقراءة متونه على أنه نقد ثقافي» (الموسوي، ٢٠٠٥، ص٢٥). وهو يوسع المجال لإعادة قراءة النقد العربي في تناوله للإنتاج الثقافي عند الجاحظ والأبشيهي وابن طباطبا وحازم القرطاجني وسواهم. غير أن الخصائص يمكن أن تقترب من منجزات نقدية في القرن العشرين. إذ تكرس جذورها في الأعمال المبكرة عند: أحمد أمين، وأنطون سعادة، وعبد الله القصيمي، وعبد الله عبد الجبار، ويمكن أن توجد - مع فارق تطور النظريات النقدية ومغذاها من العلوم الإنسانية والاجتماعية وسواها - علائق مباشرة مع منجزات إدوارد سعيد وياروسلاف ستيتكيفتش - حول الثقافة العربية-ومحسن جاسم الموسوي وعبد الله إبراهيم ونادر كاظم وسواهم. وتبقى المحاولات الأكاديمية -قيد التجربة دون التكريس بغض النظر عن الضجيج الإعلامي والوهم الأكاديمي - عند عبد الله الغذامي، وعبد القادر الرباعي، وأحمد المرازيق، وسواهم.

يكشف الظرف التاريخي بصورة جلية عن الفارق بين الباحث الأكاديمي والناقد الثقافي. إذا ارتبط الباحث الأكاديمي في ثوابت الأطر التعليمية أو التربوية والنظرية أو العلمية والمتطلبات البحثية المسبقة الجهوزية، فإن الناقد الثقافي يرتبط بالثقافة في كونها نشاطًا معرفيًا متصلاً بالحياة العامة ومتداخلاً معها، فهو يعمد إلى ثوابته في التثقيف والاطلاع، والتمكن من أدوات النظرية الثقافية ومناهجها بحسب ما تحتاجه المادة الثقافية من نقد وتحليل، وما يكون عاملاً في تكوين رؤيته النقدية. غير أن شكري الذي يواجه موروثه النقدي تجاهلاً ونسيانًا وغمط حق لا يستغرب أن يكون انعكاسًا لموقف يدركه مسبقًا وأدلى به في حوار من حواراته: «لم يضطهد الفكر العربي في تاريخه كما اضطهد في ظل السلطة الوطنية العربية الحديثة، فنادرًا ما نجد مثقفًا عربيًا يمارس فعل الكتابة أو السياسة إلا وقد سجن وعذب أو طرد من عمله أو نفي خارج وطنه أو دخل مستشفى الأمراض العقلية» (شكري، ١٩٨٩،ص٢٩). بل إن الأمر لم يقف على مستوى المشهد الثقافي والأكاديمي بمسألة التجاهل والنسيان وإنما تعداه إلى الناشرين وتغيير عناوين كتبه لأسباب تستوقف التسلط في عالم النشر دون تبرير تحريري مقنع. فهو يذكر في حوار أجراه معه عبد العالي رزاقي لجريدة «المسار

المغربي» (الجزائر، ١٩٨٦)، بأن ناشر -دار المعارف-احتجز عنده لأكثر من ثلاثة أشهر الطبعة الثانية عام (١٩٧٠) من كتاب «المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ» بينما تعمّد محرّر الدار نفسها إلى حذف ثلاثة فصول من كتاب لم يصدر بعنوانه الأصلي «العنقاء الجديدة: صراع الأجيال في الأدب المعاصر» ١٩٧١، لينشر بحسب حجم سلسلة اقرأ، فحذفت الفصول الثلاثة والعنوان الرئيس واستبقي العنوان الفرعي! وهو ما حدث في كتاب من أجزاء ثلاثة كان عنوانه «معنى المأساة في الرواية العربية» ١٩٧١ طبع الناشر (دار المعارف) الجزء الأول منه، وكان عنوانه «رحلة العذاب»، على هذا النحو «الرواية العربية في رحلة العذاب»! (شكري، ١٩٨٩، ص١٨٧). وفي حوار أجراه معه سعيد فرحات لجريدة «الرأي العام» (الكويت، ١٩٨٦) أشار أيضًا إلى أن الناشر بشير الداعوق صاحب دار الطليعة اعتمد تشويه عنوان كتاب «دفاع عن النقد: نحو سوسيولوجيا للنقد العربي» (١٩٨١)، فصار حين طباعته «نحو سوسيولوجيا النقد العربي» (شكري، ١٩٨٩، ص١٤١).

يبدو إذن أن الثقافة العربية بمختلف مؤسساتها الأكاديمية والثقافية، ووسائلها التواصلية من دور نشر وصحف ومجلات، والمجال الإلكتروني، تتحمّل مسؤولية الصراخ الدائم بأسماء ومواضيع، والصمت المريب عن أشخاص ومشاريع.

تجليات الدرس الثقافي.

تحتكم الكتابة العربية، ما بين المجاز ونقيضه، يمكن القول: اللامجاز، وبعيدًا عن الأبنية النحوية في الاسمي والخبري، وعن أعمدة البلاغة في البيان والمعاني والبديع، فإن ما نطالعه في طرائق الكتابة، ولا أيسر من تبينها - خارج المنشورات الصحفية التقليدية-في كتابات المواقع الاجتماعية المختلفة، حيث الكتابة معراة عن أبنيتها وأعمدتها إلا من كونها تعبيرًا. ولو كان تعبيرًا تتمظهر فيه أمراض عدة، لعل من ألفتها فقد الكلام آلياته الأساسية على المستوى الكمي «الإيجاز»، والنوعي «المجاز». وما بين المستويات في الكلام والكتابة درجات أيضًا. وللكتابة درجات، بمستوى ما تعبر من حقول. ولعل ما يلفت في تجربة الناقد شكري أن لعبة المعاوضة ظاهرة في عنونة الكتب النقدية، فالعناوين تتخذ أكثر من مسار بحسب الموضوع والمناسبة.

إذا تنبهنا إلى عناوين الكتب المرتبطة بالأبحاث الأكاديمية مثل: «النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث» ١٩٧٦، أو «دكتاتورية التخلف العربي: مقدمة في تأصيل سوسيولوجيا المعرفة» ١٩٨٦ التي تفرضها مقتضيات البحث وإجراءاته، فهي تمثل جانبًا مفروضًا أكاديميًا بينما تتضح «مسارات العنونة» في تجربته النقدية في مسارين: الأول، مسار الشخصية والقضية حيث اندمجا معًا، والثاني، مسار التحليل الثقافي المعتمدة على مزيج الكتابة الإبداعية والنقدية. ويتضح ذلك بالأمثلة، فإذا خصص الكتاب لموضوع يتناول شخصية أو قضية اتخذت العنونة الحدية والمباشرة، ويمثلها من كتبه عن الشخصيات: «سلامة موسى وأزمة الضمير العربي» ١٩٦٢، و«المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ» ١٩٦٤، و«ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم» ١٩٦٦، وعن القضية «أزمة الجنس في القصة العربية» ١٩٦٢، و«ثورة الفكر في أدبنا الحديث» ١٩٦٥، و«شعرنا الحديث إلى أين» ١٩٦٨.

وتطورت العنونة، في مرحلة تالية، المخصصة لعناوين كتب الشخصيات التي تقرن بعنوان أساسي مجازي وآخر فرعي لبيان موضوعه، لتكون مخصصة لموضوع القضية نفسها، وهذا تبدى في عناوين متباعدة - لظهور مسار مواز من العنونة- مثل «العنقاء الجديدة: صراع الأجيال في الأدب المعاصر» ١٩٧١، و«محاورات اليوم السابع:

دراسات عن مصر في الأدب العربي الحديث» ١٩٨٠، و«أقواس الهزيمة: وعي النخبة بين المعرفة والسلطة» ١٩٨٩، و«أقنعة الإرهاب: البحث عن علمانية جديدة» ١٩٩٠، و«برج بابل: النقد والحداثة الشريدة» ١٩٨٩، وأقرن بها الكتب التي جمعت حواراته «مرآة المنفى: أسئلة في ثقافة النفط والحرب» ١٩٨٩. ويتمظهر في تلك العناوين إعادة التوليف المجازي بين التراث الثقافي والحاضر الثقافي في تعابير (العنقاء الجديدة، محاورات اليوم السابع)، والبناء المجازي على الحدث المعاصر في تعابير (أقواس الهزيمة، أقنعة الإرهاب، مرآة المنفى).

بينما تبدّى مسار موازٍ من العنونة المجازية الذي تتجلى فيه اكتمال شخصية «المحلل الثقافي»، ويروج الآن: الناقد الثقافي لالتباس السابق باللاحق، واقتران ما بين استيعاب لعناصر الكتابة العربية بروحها الإبداعية، ومتطلبات الكتابة النقدية بمتغيراتها الدائمة، وهو ما تمثله عناوين تالية: «مذكرات الجيل الضائع» ١٩٧٠، «مذكرات ثقافة تحتضر» ١٩٧٠، «من الأرشيف السري للثقافة المصرية» (١٩٧٥)، «اعترافات الزمن الخائب» ١٩٧٩، «تحذير لكل من يهمه الأمر» ١٩٧٩، «البجعة تودّع الصياد» ١٩٨١، «بلاغ إلى الرأي العام» ١٩٨٨، «خطاب إلى القارئ العادي» ١٩٩٠، «الخروج عن النص» ١٩٩٤».

ونلحظ على هذه العناوين في البداية مسار المحلل الثقافي في مزيج الكتابة الإبداعية والنقدية، كذلك يمكن التنبه إلى مسألة متجاهلة على المستوى اللغوي والمعنوي في تطور لغة الكتابة العربية، في حقل الصحافة الثقافية، فهي اغتنت في معجمها اللفظي، وطرق التعبير (العبارات المسكوكة) ثقافيًا، وذلك يعود إلى أن الكثير من المواهب العربية في أجناس الأدب من شعر وسرد تمارس الكتابة المقالية فيها بشروطها وإمكانياتها، وامتد أثرها إلى السينما والمسرح والإذاعة والتلفزيون. وبقدر ما تتمرّن اللغة ويتسرَّب فائضها فإنها عند بعضهم أو بعضهن تتحول بالصقل إلى عالم من المجاز المتجدد، ويمكن التمثيل عن هذا المسار بالأديبة مي زيادة (١٨٨٦-١٩٤١)، والروائي إحسان عبد القدوس (١٩١٩-١٩٩٠)، والشاعر نزار قباني (١٩٢٣-١٩٩٨)، والروائي غسان كنفاني (١٩٣٦ -١٩٧٢)، والشاعر أنسي الحاج (١٩٣٧-٢٠١٤)، والروائية غادة السمان، والشاعرة سعدية مفرح. ويمكن وضع ملاحظات حول «لعبة المعاوضة» بين لغة النقد والأدب التي اتبعها شكري، مثلما يتبعها عبد القدوس وكنفاني بين لغة السرد ولغة التحليل السياسي، أو ما يتبعه الحاج والسمان ومفرح بين لغة الشعر ولغة التحليل الاجتماعي. إن نتيجة الهزيمة ١٩٦٧ أظهرت نبرة تشاؤم تتفاوت بين الاستذكار والمقاومة في تلك العناوين، وفي صورة استباقية تتضح من عنوان «تحذير لكل من يهمه الأمر» ١٩٧٩، حين يعلو صوت المسئولية الثقافية إزاء تصاعد لغة (الإرهاب) في المجال العام، حتى الوصول إلى حالة الاغتراب على مُقاومتها في عنوان أحد كتبه الأخيرة «الخروج عن النص» ١٩٩٤.

ومن هذه العناوين تتبدى سعة المتون لتلك المقدرة النقدية الموازنة بين المحتوى وعلامته. يتخلى شكري عن الفائض والعاري في العنونة، نحو المجاز والإيجاز لمسار نقدي تمكن من تخطي صورة الناقد الأدبي والباحث الأكاديمي القابعة في صورة متحفية نحو المحلل الثقافي والدارس الثقافي، مستثمرًا مصموتات النص ومنطوقاته معًا. إنها القدرة البارعة في الجمع بين المحور ومسالكه التي تمثلها في عنوانين مفارقين لعملين أدبيين روائيين هما: «إنهم يرقصون ليلة رأس السنة» ١٩٨١، و«مواويل الليلة الكبيرة» ١٩٨٥، فهو جمع بين فن الحركة (الرقص) وحدث الاحتفال (رأس

السنة)، وفن الأداء (الموال) وحدث المناسبة (الليلة الكبيرة). إن الناقد الكامن في شكري لم يتخلّ عن دوره في تسنّم رسالة الفكر (أو الفلسفة) إلى الأدب، لكنه تنكّب «المسئولية النقدية» إلى الثقافة..

خاتمة:

قدم هذا البحث محاولة لقراءة تجربة ناقد عربي أسهم في الثقافة العربية في المنتصف الثاني من القرن العشرين، وتمكّن من اتخاذ أدوار عدة بين المؤسسات الثقافية والتعليمية، وعلى ما به من الاعتقال والسجون والمنافي الاختيارية والقسرية لم يتوان عن استمرار مشروعه النقدي الذي تطوّر في أكثر من مرحلة واتجاه في تعامله مع النظرية الأدبية في دراساته النقدية الأولى عن الأدباء والنقاد، وتعامله مع النظرية الثقافية في دراساته عن مفاهيم وأفكار متصلة بالحياة العربية الاجتماعية والسياسية. على أن شكري تخلّى طوعًا عن كتابة الشعر، من بعد شبابه، وقد أنجز روايتين لاحقًا «إنهم يرقصون ليلة رأس السنة» ١٩٨٠، و«مواويل الليلة الكبيرة» ١٩٨٥، لكنهما ظلتا استثنائين في مسيرته الثقافية على فرادتهما ويمكن الالتفات إلى «مجازات العنونة» التي تميّز الكثير من كتبه كما ألفتنا إليها.

يستحق شكري أن يأخذ مكانه في إعادة طباعة كتبه، وتأسيس مركز دراسات أو جائزة أو كرسي بحث باسمه، وهو ما لا يمكن أن تتأخّر به الأيام عند كل من يستشعر أهميته في الثقافة العربية.

مسرد تاريخي لحياة غالي شكري وأعماله.

- ١٩٣٥: الولادة في منوف - مديرية المنوفية.
- ١٩٤٨-١٩٥٦: انتقل إلى الإسكندرية والالتحاق بمدرسة الإرسالية الانجليكانية-القسم الإنجليزي، ثم مدرسة المساعي.
- ١٩٥٢: عمل مراسلاً لجريدة «الاشتراكية»، ونشر أول مقال «أين رجال الفكر؟» بجريدة «عنوان السلام» (رئيس التحرير ناشد يوسف).
- ١٩٥٤-١٩٥٦: عمل محرّرًا ومترجمًا في مجلة «قصتي» (رئيس التحرير صبحي الجيار).
- ١٩٥٤-١٩٥٧: عاد إلى منوف والتحق بمدرسة الزراعة، وفي العام نفسه نشر أول مقال نقدي عن قصيدة لأحمد عبد المعطي حجازي في مجلة «الرسالة الجديدة».
- ١٩٥٦ - ١٩٦٠: عمل مدرسًا، وبدأ الكتابة الأدبية (قصص قصيرة، قصائد، ورواية)، وفي العام نفسه عمل محررًا في مجلة «الجيل».
- ١٩٥٩ -١٩٦٣: أُعتُقل بتهمة الانتماء إلى الحزب الشيوعي.
- ١٩٦٠: حصل على دبلوم الصحافة ودبلوم الأدب الإنجليزي-الجامعة الأمريكية، القاهرة.
- ١٩٦٢: نشر كتاب «سلامة موسى وأزمة الضمير العربي» (القاهرة، ٥ طبعات)، وكتاب «أزمة الجنس في القصة العربية» (بيروت، ٤ طبعات).
- ١٩٦٣: عمل مديرًا لتحرير مجلة «الشعر»، وفي العام نفسه عمل ناقدًا أدبيًا في جريدة الأهرام.
- ١٩٦٤: صدر له كتاب «المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ» (القاهرة، ٥ طبعات).
- ١٩٦٥: عمل رئيسًا للقسم الثقافي في مجلة «الطليعة المصرية»، وصدر له كتاب «ثورة الفكر في أدبنا الحديث».
- ١٩٦٦: صدر له كتاب «ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم».
- ١٩٦٧: صدر له كتاب «ماذا أضافوا إلى ضمير العصر؟».
- ١٩٦٨: اختير عضوًا بلجنة النشر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية فى مصر، وفي العام نفسه صدر كتابه «شعرنا الحديث إلى أين ؟» (٣ طبعات)، وصدر له أيضًا كتاب «أمريكا والحرب الفكرية».
- ١٩٦٩: أُختير عضوًا بالوفد المصرى لمؤتمرات كتاب آسيا وأفريقيا ببيروت، وصدر له كتاب: «أدب المقاومة في فيتنام» - ترجمة.

- ١٩٧٠: صدر له كتاب «مذكرات الجيل الضائع»، وكتاب «ثورة الفكر في أدبنا الحديث»، وكتاب «أدب المقاومة» (طبعتان)، وكتاب «مذكرات ثقافة تحتضر» (٣ طبعات).
- ١٩٧١: صدر له كتاب «معنى المأساة في الرواية العربية» (٣ طبعات)، وكتاب «العنقاء الجديدة: صراع الأجيال في الأدب المعاصر» (٣ طبعات).
- ١٩٧٢: صدر له كتاب «ذكريات الجيل الضائع» (طبعتان)، وكتاب «ثقافتنا بين نعم ولا» (٣ طبعات).
- ١٩٧٣: صدر له كتاب «الفصل والطرد خارج مصر» مع ١٢٠ كاتبًا (مذبحة الاتحاد الاشتراكي)، وانتقل إلى بيروت ليشرف على تحرير مجلة «البلاغ»، وفي العام نفسه صدر له كتاب «التراث والثورة» (٣ طبعات).
- ١٩٧٤: حصل على دبلوم الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية، جامعة السوربون، باريس، وصدر له في العام نفسه كتاب «عروبة مصر وامتحان التاريخ» (طبعتان)، وكتاب «ماذا يبقى من طه حسين ؟» (طبعتان).
- ١٩٧٥: حصل على دبلوم الدراسات العليا المعمقة، جامعة السوربون، باريس، وصدر له كتاب «من الأرشيف السري للثقافة المصرية» (طبعتان).
- ١٩٧٦: ناقش أطروحته للدكتوراه «النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث»، وصدر له كتاب «عرس الدم في لبنان».
- ١٩٧٧: حصل على دبلوم الدراسات العليا فى العلوم الاجتماعية بالسربون، باريس، كما عمل محاضرًا في جامعة السوربون، وأصدر كتاب «غادة السمان بلا أجنحة» (٣ طبعات).
- ١٩٧٨: حصل على الدكتوراه فى سوسيولوجيا الثقافة بالسربون، باريس، وفي العام نفسه صدر له كتاب «النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث» (٤ طبعات)، وكتاب «الثورة المضادة في مصر» (٤ طبعات، الإنجليزية والفرنسية)، وكتاب «يوم طويل في حياة قصيرة».
- ١٩٧٩: صدر له كتاب «الماركسية والأدب»، وكتاب «تحذير لكل من يهمه الأمر»، وكتاب «اعترافات الزمن الخائب» (طبعتان).
- ١٩٨٠: صدرت له رواية «إنهم يرقصون ليلة رأس السنة»، وكتاب «محاورات اليوم السابع: دراسات عن مصر في الأدب العربي الحديث»، وفي العام نفسه سُحب جواز السفر الخاص به من قِبل السفارة المصرية في باريس.
- ١٩٨١: صدر له كتاب «البجعة تودع الصياد»، وكتاب «دفاع عن النقد: خلفية سوسيولوجية» (طبعتان)، وكتاب «محمد مندور: الناقد والمنهج»، وكتاب «سوسيولوجيا النقد العربي الحديث».
- ١٩٨٥: صدرت له رواية «مواويل الليلة الكبيرة» (طبعتان)، واستعاد جواز سفره بعد رفع دعوى قضائية.
- ١٩٨٦: عاد من المنفى إلى مصر، وصدر له كتاب «دكتاتورية التخلف العربي: مقدمة في تأصيل سوسيولوجيا المعرفة» (طبعتان)، وكتاب «الثقافة العربية في تونس: الفكر والمجتمع».
- ١٩٨٨: صدر له كتاب «بلاغ إلى الرأي العام»، وكتاب «نجيب محفوظ من الجمَّالية إلى نوبل» (طبعتان).
- ١٩٨٩: صدر له كتاب «مرآة المنفى: أسئلة في ثقافة النفط والحرب» (طبعتان)، وكتاب «برج بابل: النقد والحداثة الشريدة» (طبعتان)، وكتاب «أقواس الهزيمة :وعي النخبة بين المعرفة والسلطة».
- ١٩٩٠: صدر له كتاب «أقنعة الإرهاب: البحث عن علمانية جديدة» (طبعتان)، وكتاب «الأقباط في وطن متغير»، وكتاب «خطاب إلى القارئ

العادي»، وكتاب «توفيق الحكيم: الجيل والطبقة والرؤيا».

- ١٩٩١: صدر له كتاب «المثقفون والسلطة في مصر».
- ١٩٩٢: عمل أستاذًا للنقد الأدبي في كلية الإعلام، جامعة القاهرة، وأستاذًا للدراسات العليا في أكاديمية الفنون، القاهرة. وصدر له في العام نفسه كتاب «بداية التاريخ: من زلزال الخليج إلى زوال السوفيات».
- ١٩٩٣: ترأس تحرير مجلة «القاهرة»، وصدر له في العام نفسه كتاب: «من الحق الإلهي إلى العقد الاجتماعي».
- ١٩٩٤: صدر له كتاب «ثقافة النظام العشوائي: تكفير العقل وعقل التكفير»، وكتاب «يوسف إدريس: فرفور خارج السور»، وكتاب «الحلم الياباني»، وكتاب «الخروج عن النص: تحديات الثقافة والديمقراطية».
- ١٩٩٥: صدر عنه عدد تكريمي بمجلة «القاهرة» (العدد: ١٥٣، ١٥ أغسطس ١٩٩٥).
- ١٩٩٦: حصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب من المجلس الأعلى للثقافة.
- ١٩٩٧: نهاية عمله كاتبًا في جريدة «الأهرام».
- ١٩٩٨: وفاته في يوم السبت ٩ مايو.

كتب لم تُنشر (مخطوطة):

- «أقوال الشهود في قضية مصر».
- «الحداثة في الشعر المصري الحديث».
- «المثقفون والسلطة» (الجزء الثاني).
- «حدود الأدب السياسي».
- «عصر الحداثة المصرية».
- « محاورات المعلّم العاشر: الوصية الغائبة للويس عوض».
- «نجيب محفوظ القلم والسكين».
- « نقد بلا سلطة».

كتب عنه:

- ١٩٩٦: «غالي شكري بين الحداثة وما بعد الحداثة»، أمجد ريان.
- ١٩٩٩: «في ذكرى غالي شكري»، وائل غالي .
- ٢٠٠٠: «المغترب غالي شكري»، حزين عمر.
- ٢٠١٤: «غالي شكري ناقدًا - أطروحة دكتوراه»، أحمد السيد عبد الحميد والي.
- مخطوط: «غالي شكري بقلم غالي شكري»، إعداد: وائل غالي.
- مخطوط: «حوارات غالي شكري»، إعداد: وائل غالي.

المراجع

١- إبراهيم فتحي: الحوار بين مناهج نقد الشعر في مصر، إبداعات التفرغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٢.

٢- أحمد الواصل: سيادة الكلام - في فعالية النقد، منشورات ضفاف- بيروت، منشورات الاختلاف- الجزائر، دار الأمان- المغرب، ٢٠١٣.

٣- أحمد الواصل: ما وراء الوجه - سياسات الكتابة وثقافات المقاومة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١١.

٤- أحمد أمين: حياتي، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٨.

٥- إدريس الخضراوي: الأدب موضوعًا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، الرباط، ٢٠٠٧.

٦- أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي - تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم - رمضان بساطويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

٧- أندرو إدجار، وبيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ترجمة: هناء الجوهري،

أوميروس العربي
الأعمى في بلاد المبصرين

عبدالله إبراهيم *

ظنّ العرب أنهم يبصرون العالم بأشعارهم، ويرتابون بأشعار الأمم الأخرى، فهم أهل البلاغة، والفصاحة، والبيان، وكلّ شعر غريب يَفِدُ إليهم هو قول أعمى، سيتخبّط في أرضهم، فلا يجد له ملاذًا بينهم؛ لأن النقل أطفأ عينيه اللتين يرى بهما، وهما الوزن والقافية، فأعرضوا عنه، وامتنعوا عن قبوله، واستثنوا النثر من ذلك فهو مبصر بطبعه.

لاذ العرب بأشعارهم، واستجاروا بفصاحتهم، وحسبوا أنّهم في غنى عن أشعار سواهم. ويعدّ الإحْجام عن استقبال أشعار الأمم الأخرى نوعًا من الانصراف غير المحمود عن معرفة لازمة، والترفّع الذي لا تُحمد عقباه. قال الجاحظ «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب، والشعر لا يُستطاع أن يُترجَم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنُه، وسقط موضع التعجّب، لا كالكلام المنثور»(١).

لم يتفرّد الجاحظ برأي شاذ، فبعد أكثر من ألف عام، كررّ الأمر ذاته سليمان البستاني في التمهيد الموسّع الذي وضعه لتعريب الإلياذة نَظْمًا، فقال مثبّتًا رأي سلفه «ليس في لغات الأرض لغة يربو شعرها على الشعر العربي، ويزيد شعراؤها عددًا على شعراء العرب، وهم جميعًا مخلصو الاعتقاد في شعرهم، وَرِعين في تعبُّده، فلا يخالون في الإمكان وجود شعر أعجمي يجاري قصائدهم بلاغة وانسجامًا ودقة وإحكامًا»(٢)، ولا يعدم الباحث العثور على عدد وافر من الآراء القائلة بذلك بين عصري الجاحظ والبستاني، ما حال دون الاكتراث بنقل أشعار الأمم الأخرى كما جرى الاعتناء بمعارفها وعلومها. على أن ادعاء فضيلة الشعر عند العرب لم يخف علمهم بأشعار غيرهم من دون قبوله بينهم. قال ابن خلدون: «إن الشعر لا يختصّ باللسان العربي فقط، بل هو موجود في كلّ لغة، سواء كانت عربية أو أعجمية»، ثم راح يفصّل ذلك المجمل «كان للفرس شعراء، وفي اليونان كذلك، وذكر منهم أرسطو في كتاب المنطق أوميروس الشاعر، وأثنى عليه»(٣). غير أن ذكرهم ما نفع العرب بأشعارهم، فانعدم التفاعل بين شعر العرب وأشعار الشعوب المجاورة لهم.

رأى الجاحظ استحالة توطين الشعر الغريب في أرض العرب، وجاراه البستاني في ذلك، فلا ينبتُ فيها شيء منه، ومثال ذلك الشعر اليوناني،

---

* ناقد وأكاديمي عراقي، أستاذ الأدب والنقد العربي، جامعة قطر.

ورائده هوميروس، وما عاناه من تجافٍ، وهجر، وغربة، غير أنهم أباحوا توطين النثر، ورخّصوا له، ومثاله حكايات «كليلة ودمنة» التي أُهملتْ أصولها الهندية، وأُغفلتْ صيغها الفارسية، وشاعت بأسلوبها العربي، وقد فصّل ذلك عبدالله بن المقفّع في مقدمته الشائقة للكتاب من دون ذكر لأي من ضروب العمى التي قد تكون لحقت بالكتاب، وهو يتنقّل بين اللغات القديمة، فينتهي بالعربية، التي طاف العالم منها[٤]. يقف الإخفاء، والإضمار، والكتم، في تضادّ مع الإذن، والإشاعة، والإباحة، وتتباين الأمم في ذلك بين قبول ورفض، وبين ضيافة وإنكار، وما حدثَ عدلٌ في أسباب ذلك، فكلّ أمة تتذرّع بأسبابها في استضافة آداب الأمم الأخرى، أو في الامتناع عنها، ولم يكن العرب بمنأى عن كل ذلك.

نجح العرب في توطين حكايات «كليلة ودمنة» التي ترحّلت من الهندية إلى الفارسية، فاستقرت في العربية، وأنستْ بها، بل أُكرمت بترجمة «تعدّ نموذجًا يحتذى في العربية الفصحى»[٥]، لكنهم أخفقوا في إسكان ملحمتي الإلياذة والأوديسة في لغتهم، فلم تحظ أولاهما بنقل إلى العربية إلا في القرن العشرين، ولم تزل ثانيتهما تتخبّط فيها، فلا تجد لها مأوى ما خلا التلخيصات المتعجّلة. ولئن وجدوا في الأولى سببًا باعثًا على إثارة ذكريات الأمجاد الغابرة، فنقلوها نظمًا قبل أن تستقر بالنثر بعد قرن من صيغتها النظمية، فقد أشاحوا بأبصارهم عن المغامرة الفردية العجيبة التي بنيت عليها الثانية، وما أفلحوا في إيوائها في ديارهم.

وعلى الرغم من أفول ظاهرة النظم إلا في موضوعات المعارف العامة، فقد لاذ به سليمان البستاني، في تعريبه للإلياذة بعد أكثر من ألف عام على ما شرع به ناظمو «كليلة ودمنة»، فعبّر عن ابتهاجه بهذا الصنيع النادر «هذه إلياذة هوميروس أزفّها إلى قرّاء العربية شعرًا عربيًا. ولقد استنفدتُ وسعي في نظمها وإلحامها راجيًا أن تكون مُحكمة التعريب خليّة من شوائب اللُّكنة والعُجمة»[٦]. بذل البستاني جهدًا كبيرًا في نظم «الإلياذة»، وأغدق في السخاء، فأرفقها بكتاب جعله تمهيدًا لها، فصّل القول فيه حول معظم ما له صلة بتلك الملحمة حتى القرن التاسع عشر، ثم أصدر ذلك التعريب في مطلع القرن العشرين، فلم يأخذ حظه من الاهتمام شأنه في ذلك شأن المنظومات التي تمحّلت في النعوت، والأسماء، والصيغ، والأساليب، والمعاني الملتوية؛ لتوافق موازين الشعر العربي، فكادت تتوارى دلالاتها، ومجازاتها وراء النظم الذي اقترض من الشعر إيقاعاته غير أنه أتلف نسيج المادة الأدبية الأصلية. ولقد صدق عليه قول الجاحظ عن عدم جواز نقل الشعر لانطفاء حسنه، وسقوط موضع العجب فيه. ونَظْم المرويات النثرية والشعرية نوع من التمحّل الغريب في صوغها لا يحقّق الغاية المرجوّة.

كلما أثير أمر حضور الآداب اليونانية في إطار الأدب العربي أثيرت قضية طرائق التمثيل الشعري بين العرب والإغريق، وإلى تباين طرق التمثيل يعود إغفال العرب لعيون الآداب اليونانية، وتقاعسهم عنها، فذلك أشبه بثنائية الإبصار والعمى التي تفتح الأفق أمام أدب أمة، وتسدّه أمام أدب أمة أخرى. وقد أشار رينان إلى عزوف العرب عن قبول آداب الإغريق بقوله «إن العرب لم يعرفوا من اليونان غير الفلاسفة والعلماء، وإنه لم ينته إليهم أمرُ أديب يوناني عبقري، ولا ريبَ في أنه كان لا يمكنهم تقدير بدائع تختلف عمّا كانوا ينشدون، وبيان ذلك أن المنطق والفلك والرياضيات والطب إلى حدّ ما، أشياء خاصة بجميع البلدان، وأنّ منطق أرسطو انتُحل من قبل مختلف العروق مثل دستور للعقل، وأنّ أوميروس وبندار وسوفوقل، حتى أفلاطون، كانوا يبدون بلا طَلاوة لدى الأمم السامية الأصل»[٧].

تنبع طلاوة الشعر عند العرب بما قُصد إليه من قول موزون ومقفّى، وما سواه فلا رونق له، وهو يفتقر للعذوبة، ويعوزه الحُسن، إنما هو قول أعمى نُزع منه ما يبصر به، وما عاد محلّ تقدير واهتمام، فتعذّرت استضافته، وامتنع الاعتراف به.

تطرح مسألة قبول العرب لنوع من الأدب، وانصرافهم عن نوع آخر منه، قضية التلقّي بصورة عامة؛ أي موضوع إسكان الأدب أو ترحيله، استضافته، والاحتفاء به أو الامتناع عنه، وإبعاده، وتأدّى عن ذلك أمر فيما يخصّ الآداب الإغريقية؛ إذ وقع إقصاء آداب استعصى على العرب أمرها؛ لأنها لم تستجب لذائقتهم، ولم تذعن لأساليبهم. من الصحيح أنهم حاولوا تخطّي حدود الأنواع لإشاعة تداول بعض الآداب بالصيغ المناسبة لهم، غير أنه لم تُثمر محاولات العبور، فبقيت ذكرى في تاريخ الأدب، فقد عرفوا شيئًا من نظم المنثور، وشيئًا من نثر المنظوم، وإن كان الأول أُريد به استيعاب النثر بالأوزان، وإخضاعه للأعاريض، فقد أُريد بالثاني تجريد الشعر منهما؛ وإذ أفضى الأول إلى ظهور النّظم، فقد انتهى الثاني إلى ظهور الحِكَم، وفي وقت تعثّر فيه منظوم الكلام الأجنبي، فقد تلعثم منثور الأشعار الغريبة؛ لأن «الشعر إذا تُرجم نثرًا ذهب رونقه، وبُهت رواؤه»[٨]. وقد لوحظ تداخل المنظوم بالمنثور ما أفضى إلى الحطّ من شأن الاثنين، وهو ما حذر منه ابن خلدون في قوله «لكلّ واحد من هذه الفنون أساليب تختصّ به عند أهله، لا تصلح للفنّ الآخر ولا تستعمل فيه»[٩].

ذكر ابن النديم أن ابن المقفع «فسّر» كتاب «كليلة ودمنة»؛ أي قام بترجمته، وشاع منثورًا، ثم ما لبث أن «نُقل الكتاب إلى الشعر. نقله أبان بن عبد الحميد بن لاحق بن عفير الرقاشي، ونقله عليّ بن داود إلى الشعر، ونقله بشر بن المعتمد»[١٠]، لكن العبث بهوية الكتاب لم تُخصب عن شيء جدير بالاعتبار، فقد انطفأ ذكر صيغته المنظومة، وبإزاء ذلك ظهر رأي يقول بنثر المنظوم، تولّاه علي بن خلف الهمذاني بكتاب «المنثور البهائي»، فاقترح قواعد لحلّ المنظوم بأساليب المنثور بهدف تأليف نوع ثالث يختلف عنهما، ويفوقهما طرافةً وشرفًا «عُنيت العربُ بقوافيها في تهذيب ألفاظها ومعانيها، عناية دعت الروّاد إلى انتجاعها، والكتّاب إلى اجتذابها، لكنهم أغفلوا إلى هذه الغاية الخوضَ في تلك الغمار، والغوص منها على اللآلي الكبار، واقتصروا من الشعر على روايته، وقاموا فيه مقام الصدى وحكايته، ولم يتصوّروا أنه إذا قُطف زهرُه، وسُبك جوهرُه، ثم غُيّر تأليفُه، وجُدّد ترصيفُه، وعُرض في معرض الخَطابة، وعُدِّل به إلى موضع الكتابة، تولّد منه فرعٌ يزيد على الأصل، ونوعٌ ينيف على الجنس، كما يزيد الرَّيعُ على البذر، ويعلو الغيثُ على البحر»[١١].

همدتْ هذه المحاولات، وخمد أوارها، فما كان لها حظّ من النجاح في ثقافة حافظت على حدود الأنواع الأدبية فيها. ومعلوم أن العرب فرّقوا بين النظم والشعر، وندر أن أولوا الأول قيمة إبداعية، فاقتصرت التسمية على الشكّل الموقّع للكلام بأشطر وقواف، والحال هذه، فما أفاد الأدب أمر العبث بخصائصه الأسلوبية بإضفاء إيقاع أو نزعه، وكما أخفق الأول انطفأ الثاني. فهذا الانشقاق عن تيار الأدب ما أثمر عن شيء ذي قيمة، ويُراد من ذكره في هذا السياق الإشارة إلى نزع بصر الأدب الذي به يرى العالم، ويطوف بين لغاتها، فلا يُحتبس في هذه اللغة، ويُعتقل في تلك، ولا تتلعثم به الألسن من غير ألفة، وأنس، ومصاحبة، ولعل هوميروس قد عانى ذلك في آداب العرب أكثر مما عاناه سواه من الشعراء.

يصاب الشعر بالعمى حين نقله من لسان إلى آخر، حسب رأي الجاحظ، فهو يُبصر بأوزانه وإيقاعاته في لسان قومه، وما إن يكون مُرسَلاً حتى يمسي ضريرًا، أما النثر فيصون إبصاره في أي لسان

ينقل إليه؛ إذ لم يرد أن كتاب «كليلة ودمنة»، وهو سفر للحِكم المجازية، قد تعرّض لجَور العمى لا في أصله الهندي، ولا في لغته الفارسية، ولا حينما نطقت به العرب، وتملّكته. فيما تعطّل مسار ملحمتي هوميروس، فتعثرتا، ولم تبصرا بالعربية، وعلى الرغم من أنهما تتساويان في ذكر المُحالات الخرافية مع «كليلة ودمنة»، غير أن الحكايات الهندية طوت الحكمة في تضاعيفها فيما جهرت ملحمتا هوميروس بالشرك. وإنْ كان هوميروس أنطق آلهة الإغريق فإن بيدبا أنطق بهائم الهند، ووضع على ألسنتها ما يتعذّر على الإنسان النطق به. أبصر الفيلسوف الهندي في لغة العرب، وبقي الشاعر اليوناني ضريرًا فيها، بل غمره عمى فوق ما كان عليه، عمى الغريب في دار ما شرّعت له أبوابها، فاقتصر الأمر على ذكر اسمه من دون نقل شعره، فلم يتبوأ مقامه في الآداب العربية إلا في العصور الحديثة حينما تبيّن أنه المصدر الأول للأساطير اليونانية.

جافى العرب آداب الإغريق، وأفرطوا في ذلك، فتجاهلوا أشعار هوميروس، والمآسي الإغريقية، فـ «الناس لم يحفلوا بها، ولم يشعروا بحاجة إليها»[١٢] لجهلهم الأنواع الأساسية فيها، وعدم توفّر نظائر لها في آدابهم، فاقتصر الحديث عن الشعر اليوناني على نخبة شُغلت بشرح كتاب أرسطو حول الشعر من غير قدرة على فهم أنواعه. ويُعزى لـ ابن رشد إشاعة الفهم الخاطئ لمفهوم التمثيل في الشعر اليوناني، اعتمادًا على الترجمات الخاطئة للكتاب، فقد جرى تغييب السياق الثقافيّ اليونانيّ الذي شكّل مرجعيّة مباشرة للكتاب، وبه استبدل سياق ثقافيّ عربيّ، أدّى بداية من ترجمة القنّائي له، وانتهاء بتلخيص ابن رشد إلى مبادلة غير صحيحة، لا يمكن أن يقبلها الأدب، ولا المجتمع الأدبيّ العارف. وهي مبادلة في المفاهيم الأساسيّة، ومبادلة في النصوص التمثيلية لتوافق سياقًا مختلفًا عن ذلك الذي احتضن الكتاب في الأصل. وتبع ذلك سوء فهم في الوظائف، وفي المماثلة الخاطئة بين أغراض شعريّة عربيّة، وأنواع شعريّة يونانيّة[١٣]. ومادام هوميروس قد تبوّأ مكانة القلب من أدب الإغريق، فقد جرى عليه ما جرى على آداب قومه.

عُرف صاحب الملاحم عند العرب باسم «أوميروس» أو «أوميروش» وأحيانا «أوميرس» أو «أوميرش»، ولكن ما جسر أحد على نقل أشعاره، فقد عزف المعرّبون عنها، وعن سائر أشكال الآداب اليونانية، ومنها المآسي والملاهي، وعزوف الجاهلين بقيمتها، والمستنكفين لأساليبها وموضوعاتها، أو انصراف المتوجّسين الذين هالتهم عوالمها بما فيها من الأحداث الخارقة التي تعذّر عليهم قبولها لتعارضها مع سلّم القيم الدينية الذي أخذوا به، وفضلاً عن ذلك فقد زهدوا بها للذرائع التي أشار الجاحظ إليها؛ ذرائع العمى الذي يلحق بالشعر حين النقل، واختلاف طرائق التمثيل، والتخييل.

ذُكر اسم هوميروس، أول مرة، في سياق التعريف بـ «حنين بن إسحاق» الذي عاش في صدر العصر العباسي. ويستحق التريّث عنده لمعرفته المباشرة بأشعار هوميروس، فقد كان مترجمًا حاذقًا تضلّع بمعارف عصره، وإلى ذلك فقد كان «عالمًا بلسان العرب، فصيحًا باللسان اليوناني جدًا، بارعًا في اللسانين بلاغة بلغ بها تمييز علل اللسانين»[١٤]، حتى أن الخليفة العباسي المتوكّل قال عنه «أحرز حنين من طبائع الألفاظ وتحديد المعاني، ما فاق به نظراءه»[١٥]، وحينما كان يفرغ من عمله في تعريب أعمال الحكماء يخلو إلى صحبه، وهو ينشد «شعرًا بالرومية لأميروس رئيس شعراء الروم»[١٦]. وإلقاء الترجمان البارع لأشعار هوميروس بالرومية في مجالس بغداد أمر على غاية من الأهمية، فالمترنّم بها كان يحسن الإغريقية والسريانية والفارسية والعربية، وليس ذلك مهمًا بذاته، مع ما ينطوي

عليه من أهمية بالغة، بل المهم المحفل الذي وقع فيه إنشاد تلك الأشعار بلغة الروم فـ «لا ريب في أنّ الذي سمعه وأدرك أنه يتغنّى بشعر، وأن الشعر إنما كان لهوميروس، كان يشارك حنينًا في الاطلاع على شيء من الشعر اليوناني في لغته الأصلية»[١٧]. وما ذلك بالمحال على متضلّع باللغات مثل حنين بن إسحاق، ولا بغريب عن المحيط الثقافي في بغداد إبان عهد المأمون، وقد أشاد البيهقي بإتقان حنين للغات حينما قال «أول من فسّر اللغة اليونانية، ونقلها إلى السريانية والعربية، ولم يوجد حتى هذه الأزمنة بعد الإسكندر أعلم منه باللغة العربية واليونانية»[١٨].

وعلى الرغم من ذلك، فلم تُثبت، بعدُ، ترجمة عربية لأشعار هوميروس قبل العصر الحديث، أو في الأقل لم يقع إنشاد لها عند القدامى باستثناء ما نُسب لـ حنين بن إسحاق من ترنّم بها بلغتها الأصلية؛ إذ أغفلت المصادر ذلك، واكتفى ابن النديم بذكر اسمه مرة واحدة في «الفهرست» من دون أن يشير إلى ما تُرجم له على الرغم من أنه فصّل القول فيما نُقل إلى العربية من اليونانية في الفلسفة والمنطق والطب[١٩]، وعقد المبشّر بن فاتك فصلاً بعنوان «آداب أوميروس الشاعر» ذكر فيه جملة من الحِكم المنسوبة إليه «كان من أقدم شعراء اليونانيين وأرفعهم منزلة عندهم.. وله حِكَم كثيرة وقصائد حسنة جليلة. وجميع شعرائهم الذين أتوا بعده على مثاله احتذوا: منه أخذوا وتعلّموا؛ وهو القدوة عندهم»[٢٠] ذكر الحِكم، وصرف النظر عن الأشعار. ثم أورد ابن هندو شذرات بعنوان «من كلام هوميروس الشاعر» لا تبدو فيها سمة الشعر بل الحِكَم السائرة على الألسن[٢١]، وإلى ذلك فقد ذكره مسكويه على أنه «أوميروس الشاعر»، ونسب إليه بعض الأقوال والحِكم التي لا تنافي ما نسبه إليه الآخرون منها[٢٢].

تعذّر على العرب تداول أشعار هوميروس التي عرضت تمثيلاً بطوليًا لأحوال الإغريق، وذكرت المُحالات من أعمال الآلهة والأبطال المتخيّلين في غضبهم ورضاهم، وهدوئهم وصخبهم، بما يختلف عن وظيفة الشعر عندهم، فذلك لا يُقبل في سجلّ الآداب العربية التي اقتصرت على تشبيه الأشياء بالأشياء، لا الأشياء بالأفعال، فأُبعدت تلك الأشعار ما خلا ذكر اسم صاحبها في هذا المصدر أو ذاك بوصفه حكيمًا. وفي وقت وصف شعر هوميروس بأنه «متدفّق، واضح الفكر، بليغ العبارة، وسام في كلّ شيء»[٢٣]. ظهر مختزلاً بأقوال مبتورة توافق نسق كتب الحِكم الوافدة من ثقافات فارس واليونان والهند، فلا يمكن التعرّف إليها، وتبيانها؛ لأنها افتقرت للسياق الحامل لها. ومن المستبعد أن تكون لها صلة بالملحمتين المنسوبتين إليه، فلم يكن هوميروس حكيمًا، وهو يتولّى تمثيل العالم بأوصاف مسترسلة وليس بأقوال مقتصدة، وعصره سابق على ظهور المُصلحين والحكماء، وملحمتاه تفتقران للروح الوعظية، فهما تنتميان إلى حقبة من الزمان لم يكن فيها لآداب الحكمة دور واضح. وعلى الرغم من أنهما دوّنتا في حقبة لاحقة بعد إنشادهما الشفوي، فقد ظلت الروح الملحمية الهادفة إلى كشف هياج المشاعر مهيمنة فيهما. يفصل بين عصر الملاحم الهوميرية وانتزاع أقوال حكمية باللغة العربية زمن مديد خرّب وظيفة الشعر، وزيّفه لخدمة أهداف عصره وليس الائتمان لروح ذلك الشعر.

وما جرى لأشعار هوميروس في العربية كان قد وقع شبيه له في بلاده قبل ذلك بزمن طويل، وظهر اتجاه رأى في أشعاره حاملاً لبعض الحِكم المفيدة، وقد أشار بلوتارخ في سياق ترجمته لشخصية ليكورغوس الذي ينسب إليه وضع قوانين إسبارطة، وجمع أشعار هوميروس في أيونيا، الواقعة في الجزء الغربي من آسيا الصغرى، إلى أنه أطّلع على ما كان

يروى من تلك الأشعار «ولمّا وجد أنّ الدروس السياسية الرضيّة، والمبادئ الخلقية، والحِكَم، تشيع في تلك الأشعار، حتى تكاد تعفو التعابيرِ المبتذلة، والأمثال السيئة التي توجد فيها، شرع حالاً في نقلها وتنسيقها بنظام لطيف لِمَا رأى فيها من فائدة لبلده. كانت هذه الملاحم في الحقيقة قد حظيت ببعض الشهرة بين الإغريق، ووصلت شذرات وأجزاء مقتضبة منها قبله إلى أيدي بعض الأفراد بحكم الصدف فإن ليكورغوس هو أول من نشرها وأذاعتها»[٢٤]، فيكون العرب قد جاروا اليونانيين في ذلك، وإن كان الإغريق قد حافظوا على السياق الملحمي لتلك الأشعار، فقد جرده العرب منها، واختزلوا حفنة منها إلى حكم خالدة.

من الصحيح أنه نظر إلى هوميروس باعتباره قائد لواء الشعراء الإغريق، ولكن ليس في الحكمة أن تظهر له نُبذ وعظية في سياق أقوال منسوبة إلى سقراط، وأفلاطون، وأرسطو، وجالينوس وسواهم، غير أن روح التأصيل كانت قد بدأت تظهر في الثقافة العربية، فلا تكتسب الحكمة قيمتها إن لم ترتبط بالأزمنة القديمة، وسرعان ما جذبت معارف القدماء إليها. لم يلتفت العرب إلى المعارف المعاصرة لهم عند الروم، ولا المعارف التي سبقت ذلك بقرون قليلة، إنما ذهبوا إلى ما قبل أكثر من ألف عام من ذلك، فنهلوا من معارف طواها أهلها لأسباب دينية في الغالب. وإن كان أولئك قد نبذوا معارفهم الأولى، فمن عجب أن يعيد العرب بعثها، وقد أحسن ابن خلدون في شرح ذلك بقوله «ولمّا انقرض أمر اليونان، وصار الأمر للقياصرة، وأخذوا بدين النصرانية، هجروا تلك العلوم كما تقتضيه الملل والشرائع فيها، وبقيت في صحفها ودواوينها مخلّدة باقية في خزائنهم.. ثم جاء الله بالإسلام، وكان لأهله الظهور الذي لا كفاء له، وابتزّوا الروم فيما ابتزّوه للأمم ... فبعث أبو جعفر المنصور إلى ملك الروم أن يبعث له بكتب التعاليم مترجمة ... فقرأها المسلمون واطّلعوا على ما ورد فيها، وازدادوا حرصًا على الظفر بما بقي منها. وجاء المأمون بعد ذلك، وكانت له في العلم رغبة بما كان ينتحله، فانبعث لهذه العلوم حرصًا، وأوفد الرُّسل على ملك الروم، في استخراج علوم اليونانيين وانساخها بالخط العربي، وبعث المترجمين لذلك فأوعى منه واستوعب، وعكف عليها النظّار من أهل الإسلام، وحذقوا في فنونها، وانتهت إلى الغاية أنظارهم فيها»[٢٥]. استقصى صاحب «المقدمة» خمول معارف اليونان في موطنها، وبعثها عند العرب من غير أن يتعرّض لحال الأدب.

أجل، شُغل العرب بثقافة هجرها أهلها، فانكبّوا عليها بعد قرون كثيرة من أفولها، يتحرّون أصولها وفصولها، وبُعث سجال طويل عن مفاهيم وآراء انقضى عصرها، ولعل ذلك يكون ضربًا من المقاومة العقلية جهر بها مفكرون دنيويون في وجه لاهوت ديني راح يتقوّى ويشتدّ، فلاذوا بعلوم الأولين حماية لأفكارهم، ومواقعهم، وآرائهم، وبُعث هوميروس من أنقاض الماضي لا بوصفه شاعرًا بل حكيمًا، فلم يقصد ببعثه تقدير قيمته الشعرية والاعتراف بها، إنما استخدامه وسيلة، مع جملة من الحكماء، للدفاع عن النفس إزاء خطر ابتدأ يخيّم على دار الإسلام. ما احتفت ثقافة البيان العربي برأس أهل البيان الإغريقي، فلا يراد منه المنافسة في ميدان الشعر، وهو ميدان لم ير العرب أهلاً له سواهم، فجرى اختزاله إلى حكيم ضمن لفيف الحكماء الأقدمين. وتأدّى عن ذلك أمر خطير، ففي حال النظر إلى هوميروس بوصفه حكيمًا فسوف يُطلب إليه المشاركة في حلّ مشكلات العالم، أما في حال النظر إليه بوصفه شاعرًا فوظيفته الإفصاح عن العالم، وتمثيل أحواله، وهما دوران متباينان لا سبيل لعقد الصلة فيما بينهما، وتبدو المغالطة جليّة في أن الشاعر الذي ما خطر له إصلاح العالم قد آل أمره إلى مصلح له عند العرب.

تناثرت حِكم منسوبة إلى هوميروس في المظان القديمة، أوردها المبشّر بن فاتك في كتابه «مختار الحِكَم ومحاسن الكَلِم»، وجاراه في ذلك الشهرستاني باختيار باقة منها «حِكَم أوميروس الشاعر»، ثم قال: «هو من القدماء الكبار الذي يجريه أفلاطون وأرسطو طاليس في أعلى المراتب، ويُستدلّ بشعره لما كان يجمع فيه من إتقان المعرفة، ومتانة الحكمة، وجودة الرأي، وجزالة اللفظ»[٢٦]، ثم أورد طائفة من حِكَمه أولاً، فمقطّعات نثرية تناسب غرض كتابه من الأقوال المأثورة. لم يعرف عن الشهرستاني درايته بغير العربية والفارسية، فيكون قد استقى معلوماته عن هوميروس من اهتمام العرب بـ أرسطو قبل أكثر من قرنين من زمنه، وربما من الموروث الفارسي الذي يعرف الشاعر. وإلى جوار ما كان يروى له من حِكم، فقد تناثرت أقوال سريعة عن ريادته الشعر اليوناني: «إن وجود الشعر في أمة اليونان كان قبل الفلسفة، وإنما أبدعه أوميروس»[٢٧]، وقد أولاه ابن القفطي الأهمية نفسها «كان هذا الرجل من رجال يونان الذين عانوا الصناعة الشعرية من أنواع المنطق وأجادها»[٢٨]، واعترف ابن العبري ببراعته في صناعة الشعر، وإجادته لها، بألفاظ السابقين، وأضاف بأنه «معدود في زمرة الحكماء لعلوّ مرتبته»[٢٩]. أما البيروني فأطلق عليه وصف «شاعر اليونانيين»[٣٠]، وهو نعت كرره أكثر من مرة في كتابه «في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة» لكنه جافى شعره. لم يتوغّل أحد في عالم هوميروس، فكأن الإشارات إليه فرض لازم لا يصحّ عدم الأخذ به، وما فتح الأفق له من طرف الأدب العربي.

رسخ الاعتقاد بأنّ الحكماء مبصرون بأحوال أقوامهم، وربما بأحوال الأقوام الأخرى، ولكن ما حال الشاعر الأعمى حينما يقع تجريده من شعره، ويراد منه النطق بالحكمة السرمدية؟ سيتضاعف عماه؛ فهو لا يجهل العالمَ، فحسب، بل سينكر حاله، ولا يتعرّفها. حدث ذلك لهوميروس الذي انتزع من عالم الشعر، وأدرج في عالم الحكمة، فاصطفّ إلى جوار ذوي الأقوال المأثورة، وجُحد شعره، فآل أمر صاحب الملاحم في لغة اليونان إلى حكيم بلسان العرب. ولعل من أغرب حقائق الثقافة أن يقع نفي الشاعر من أمة ادّعت لنفسها فضائل الشعر دون سواها، وشرّعت أبوابها للحكيم في وقت خلت ثقافتها من الحكمة وآدابها، فأمّة الشعر أعرضت عن شعراء أمة الحكمة، واحتفت بحكمائها من دون أدبائها؛ فلا مكان فيها للأشباه بل للأضداد. ويعود ذلك إلى أن الثقافة العربية القديمة عرفت طوراً تمهيديًا من أطوارها كانت تصوغ فيه الأقوال والأشعار الفارسية، والهندية، واليونانية بصيغ حكمية، فنُحلت على هوميروس أقوالٌ لا صلة له بها، فما كان حكيم تأمّل بل شاعر جموح، ونفور، وهيجان. وحيثما وقع أمر مشابه للشاعر يصبح أخرس، فيتعذّر عليه النطق إلا بما يُراد له، لا بما يطوي، ويلحق بصاحبه العمى فلا يَعرف السبب الذي أُدرج فيه بين ثلّة الحكماء من حيث لا حكمة له، ولم يقبل في رهط الشعراء وهو منهم. وإذ يتقصّى المرء سمات كتب الحكمة في ثقافة العرب، ومنها «الكَلِم الروحانية في الحِكَم اليونانية» لـ ابن هندو، و«الحِكمة الخالدة» لـ مسكويه، و«مختار الحِكَم في محاسن الكَلِم» لـ المبشّر بن فاتك، و«المِلل والنِحل» لـ الشهرستاني، وغيرها، فسيرى هوميروس مرتديًا لبوس الحكيم بين جمع من الحكماء الذين نُسبت إليهم أقوال لم يخطر لكثير منهم أمرها، فغالب حِكَمهم من نتاج صناعة تلك الكتب الوعظية.

أشار عبد الرحمن بدوي في تقديمه لكتاب «الحِكمة الخالدة» إلى شيوع كتب الأمثال والحِكَم والمواعظ والتراجم، وكل ما نُسب فيها إلى الإغريق من عِبَر فهي منحولة لا صحة لها، ولا توافق الروح اليونانية بل جاءت بها الحقبة الهيلينية المتأخّرة التي

وضعت نفسها في عداء لعلوم الأوائل[٣١]. حافظ هوميروس على لقب الشاعر لكنه آل حكيمًا في الأقوال السائرة، وقد رأى إحسان عباس أنّ إبراز دور الرجل الحكيم، واختفاء شخصية الشاعر الملحمي «أفسح المجال لا لتُنسب إليه أقوال غيره وحسب، بل لتُضفى عليه صفات وخصائص مستمدة من شخصيات أخرى»[٣٢].

ما وجد هوميروس له مكانًا في آداب العرب لكي يتلفّظ بأشعاره، لأنهم توافقوا على تعريف الشعر بأنه «قولٌ موزون مقفّى يدلّ على معنى»[٣٣]، وصرفوا النظر عن كلّ قول لا يمتثل له، فيما نظر اليونانيون إلى الشعر من زاوية التخييل، ونوع المحاكاة، وجعلوا الأوزان والقوافي في درجة ثانية من الأهمية. قال الفارابي شارحًا الأمر «والجمهور، وكثير من الشعراء، إنما يرون أنّ القولَ شعرٌ متى ما كان موزونًا مقسومًا بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون أكانت مؤلّفة مما يحاكي الشيء أم لا، ولا يبالون بألفاظه كيف كانت بعد أن تكون فصيحة في ذلك اللسان، بل يؤثِرون منها ما كان مشهورًا سهلاً. وكثير منهم يشترطون فيها مع ذلك تساوي نهايات أجزائها. وذلك إما أنْ تكون حروفًا واحدة بأعيانها، أو حروفًا يُنطق بها في أزمان متساوية»[٣٤].

وبعد أن فرغ الفارابي من بيان عيار الشعر عند العرب قصد صاحب الملاحم، فقال إن «أوميروس شاعر اليونانيين لا يحتفظ بتساوي النهايات»، فشعره مرسل، ولا ينتقض مفهومُ الشعر عند الإغريق الشعر بغياب الوزن بل يحتفظ بشعريته من دونه، فالوزن ليس بضروري في جوهر الشعر عندهم، كما هو الأمر عند العرب، بل يصير أفضل به؛ لأن «أعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن»[٣٥]. ذهب الفارابي إلى إقرار ذلك لأنّ مفهوم الشعر الذي استنبطه من الآداب الإغريقية، هو «محاكاة الشيء وتخييله بالقول»، وإنّما يحاكي الشاعر الأشياء بالتخييل «ما يخيّله الشاعر بالأقاويل في الأمور مثل ما يخيّله صانع تمثال الإنسان في الإنسان»[٣٦]. ذلك ما انتهى إليه المعلّم الثاني من استخلاص حدّ الشعر عند الإغريق في ضوء ما صاغه المعلّم الأول، وهو يختلف عمّا اتفقت عليه العرب من مفهوم للشعر.

واستأثر التفريق بين شعر اليونان وشعر العرب باهتمام الشيخ الرئيس ابن سينا الذي أفصح عن طبيعة الشعر الإغريقي بقوله: «الشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الدواب فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلاً كاشتغال العرب، فإنّ العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرًا من الأمور بعينه نحو فعل وانفعال، والثاني للتعجّب فقط، فكان يشبّه كل شيء ليعجب بحسب التشبيه، وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثّوا بالقول على فعل، أو يردعوا بالقول عن فعل. وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشعر، فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال، وعلى الذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال في كلّ فعل»[٣٧].

تكشف هذه الفوارق رُتبًا متفاوتة في مفهوم الشعر عند الأمّتين؛ إذ تتباين وسائل هذا الشعر عن ذاك، فنجد اختلافًا في وظائفهما، وتغايرًا في صيغهما. وقد فصّل حازم القرطاجنّي القول في تفاوت طرائق التمثيل الشعري عند اليونانيين والعرب، فشعراء اليونان يحاكون الأفعال، وشعراء العرب يشبهون الأشياء بالأشياء «أشعار اليونانية إنما كانت أغراضًا محدودة في أوزان مخصوصة، ومدار جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها، يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالاً وأمثلة لما وقع في الوجود. وكانت لهم أيضًا أمثال في أشياء موجودة نحوا من أمثال كليلة ودمنة ... وكانت لهم طريقة ... يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه، وتنقّل الدول وما تجري عليه

أحوال الناس وتؤول إليه»(٣٨)، ثم أضاف «فأمّا غير هذه الطرق، فلم يكن لهم فيها كبير تصرّف، كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإن شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه، وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال»(٣٩)، ووصف المنحى السردي في أشعارهم، وهو نادر في أشعار العرب، «وكان شعراء اليونانيين يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية ويجعلونها جهات لأقاويلهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، ويبنون على ذلك قصصًا مخترعًا نحو ما تحدّث به العجائز الصبيان في أسمارهم من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها»(٤٠).

لم يغب عن بعض الفلاسفة مفهوم الإغريق للشعر كما صاغه أرسطو غير أنهم أخفقوا في معرفة أنواعه. فصّل القول في ذلك ابن رشد في سياق شرحه لكتاب «فن الشعر» لكنه خلط بين أنواعه عند الإغريق وأغراضه عند العرب، وأشار إلى أوميرش، فخلع عليه الثناء جريًا على عادة المعلّم الأول، ووصف بناء الملحمة، وطريقة المحاكاة فيها «الأشعار القصصية سبيلها في الأجزاء التي هي المبدأ والوسط والنهاية سبيل أجزاء صناعة المديح. وكذلك في المحاكاة، إلا أن المحاكاة ليس تكون للأفعال فيها، وإنما تكون للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال. وذلك أنه إنما يحاكي في هذه كيف كانت أحوال المتقدّم مع أحوال المتأخّر، وكذلك تنقّل الدول والممالك والأيام»(٤١).

ميّز ابن رشد بين الملاحم التي تتولّى تمثيل أزمنة الأحداث، والمآسي التي تقوم بتمثيل تلك الأحداث، وبما أن الملحمة تقوم على بناء سردي متدرّج له بداية ووسط ونهاية، وموضوعها تمثيل الأحداث التاريخية للأمم والدول، فهذا نادر عند العرب «محاكاة هذا النوع من الموجود قليل في لسان العرب»(٤٢)، وزاد بأن صرّح قائلاً «كلّ ذلك خاص بهم (الإغريق) غير موجود مثاله عندنا؛ إما لأن ذلك الذي ذُكر غير مشترك للأكثر من الأمم، وإما لأنه عرض للعرب في هذه الأشياء أمر خارج عن الطبع، وهو أبين»(٤٣). ولكي يزيد في إيضاح الفارق، فقد جارى أرسطو بقوله: «وينبغي أن يكون ما يأتي به الشاعر من الكلام يسيراً بالإضافة إلى الكلام المحاكي، كما كان يفعل أوميرش، فإنه كان يعمل صدرًا يسيرًا، ثم يتخلّص إلى ما يريد محاكاته من غير أن يأتي في ذلك بشيء لم يعتد، لكن ما قد أعتيد، فإن غير المعتاد منكر»(٤٤).

ينبغي تقدير شهادتي ابن سينا وابن رشد بحقّ هوميروس حقّ قدرهما؛ لأن الأول أفاض في تحليل مفهوم المحاكاة في الشعر اعتمادًا عليه، وتوسّع في بيان ذلك في كتابه «المنطق»، فاعتبره فاتح باب الفضائل في آداب الإغريق، وقائدهم إليها «ليس لنا أن نسلّم ذكر الفضائل في الشعر لأحد قبل أوميروس، وقبل أن بَسط هو الكلام في ذكر الفضائل. ولا ينكر أن يكون آخرون قرضوا الشعر بالفضائل، ولكن أوميروس هو الأول والمبدأ»(٤٥)، ولأن الثاني صاحَبَ أرسطو شارحًا، وملخّصًا، وجامعًا، ولخّص كتابيه: «الخطابة»، و«فن الشعر»، وفيهما احتل هوميروس مقام الشاعر الفحل، فجزم بمكانته «أوميروش ربّ النعمة العظيمة عند اليونانيين، وعظّموه كلّ التعظيم، حتى اعتقدوا فيه أنه كان رجلاً إلهيًّا، وأنه كان المعلّم الأول لجميع اليونانيين»(٤٦).

لم يغادر ابن رشد الأفق الأرسطي لمفهوم الشعر غير أنه أخفق في رؤية الأمثلة التي وقف أرسطو عليها، ولبعضها صلة بـ هوميروس، فاستبدلها بأمثلة من أشعار العرب. حدث ذلك بسبب عجزه عن فهم طبيعة الأشعار التي شُغل أرسطو بها، واعتماده ترجمة سيئة لكتاب «فن الشعر» الذي شُوّه مضمونه منذ وقت مبكر، فقد اختصره الكندي في النصف الأول من القرن الثالث الهجري، ونقله إلى العربية أبو بشر بن متّى بلغة ركيكة ومبهمة، وجاراه في

ذلك يحيى بن عدي، فيكون ابن رشد قد صدر عن معرفة وجهل بالشعر الإغريقي، معرفة أحاطت بآراء أرسطو فيه، وجهل بأنواعه الشائعة، فحينما عرض لذلك الشعر، ومنه الملاحم والمآسي والملاهي، تلبّث حائرًا، فلاذ بما توهّمه من نظائر لها في شعر العرب من مديح وهجاء. وقد وصف رينان ازدواج البصيرة والعمى في معرفة ابن رشد بآداب العرب واليونان، فقال بأن تلخيصه لكتاب «فنّ الشعر» لـ أرسطو «يشهد بعلوّ كعبه في الأدب العربي ... وجهل تام بالأدب اليوناني»(٤٧).

ضلّ هوميروس طريقه في أرض العرب، وتعثّر في ربوعها، وما جرى قبول أشعاره؛ لأنها في نظامها المجازي، وفي مادتها السردية، وفي أسلوب المحاكاة، لم تأتلف مع طريقة القول الشعري عند العرب، ولا في التخييل الذي أخذوا به. ولعل تلازم الشاعر الإغريقي الضال والشاعر العربي الضلّيل محتّم، فالضلالة نوع من العمى المجازي، وإنْ كان الضالّ هو المنحرف عن الحق، المزورّ عنه، فالضلّيل مَنْ زاغ عن الطريق الصحيح، وكثرت ضلالاته، وهو صاحب الغواية، والجهالة، والبهتان. ولا يخفى أن الأضاليل هي الأباطيل والأوهام والظنون، وبذلك نُعت امرؤ القيس؛ فهو الشاعر الضلّيل. ولعلّ العرب قد رموا هوميروس بالتُهم ذاتها، فأشاحوا بأبصارهم عن أشعاره؛ فهو ضالّ قَدِم إليهم فما أكرموه، ولا أحسنوا وفادته، ولا يبدو امرؤ القيس بأقلّ ضلالة من هوميروس، حتى ليظهر أن العربي شبح للإغريقي في الاسم والشعر، وأنه ظِلّ له في الترحال والنعت، وشبيهه في الضلالة والغواية، مع ما يحيط بوجوده من شكّ، ويحدق به من ارتياب. وإذا كان الأول قد أغرب في شعره، فإن الثاني جاء بالمحالات الخرافية كلها، فـ «هوميروس» هو «امرؤ القيس اليوناني»(٤٨). ولم يكن ادّعاء المماثلة بينهما حديث عهد، فإلى ذلك قصد أبو الريحان البيروني بقوله: «إن أميروس الشاعر المتقدّم عند اليونانيين كامرئ القيس عند العرب»(٤٩).

لم ينظر قدماء العرب إلى امرئ القيس، ولا نظر الإغريق إلى هوميروس، إلا باعتبارهما العين التي أبصر بها الشعر معانيه الحقيقية، وقد افترض عُمر بن الخطاب أنّ امرأ القيس خسف لشعراء العرب عين الشعر، فتدفّق ماؤه منها، ففتح بذلك عيون الشعر العربي على معانٍ لم يعرفها من قبل، فقد كان الشعر أعمى وهو مَن جعله مبصرًا. وفي هذا المعنى ورد قول الخليفة حينما سأله العبّاس عن الشعراء، فقال: «امرؤ القيس سابقهم، خَسَف لهم عَيْن الشعر، فافتقر عن معان عور أصحّ بصرًا»(٥٠). لم يستعر الخليفة رأي ناقد بالشعر لكي يقع تأويله على أنه رأي فردي بشاعر، بل جاء عن رجل انصهرت له الآراء، فقد استجمع ما كان مشاعًا منها في عصره حول الشاعر، ونطق به بوصفه تعبيرًا عما يفكّر به الآخرون، ويفضّلونه، وبهذا يكون امرؤ القيس فاتح عيون الشعر للعرب، ومذلّلاً لهم الطريق إليه، فقد خسف الأرض الصلبة، فأنبعها بماء الشعر الذي لا ينقطع. رتع شعر العرب في عمى إلى أن قيّض له ظهور امرئ القيس ففتح عيونه، وجعله مبصرًا، كما فتح هوميروس عيون الشعر الإغريقي. ولم يكن شاعر العرب غريبًا عن عالم نظيره اليوناني، فقد تردّد ذكر الروم في أشعاره، وترحّل في بلادهم، بل ذهب إلى حاضرتها، وجالس قيصرها في القسطنطينية، واستجار به، وتجاوز ذلك إلى منادمته، وهو القائل: «ونادمتُ قيصرَ في مُلكه»(٥١).

تردّد اسم هوميروس كثيرًا في كتب الحكمة، ولكن ما ورد شيء عن عماه سوى حكمة يتيمة ساقها المبشّر بن فاتك، ثم الشهرستاني، كشفت عن بصيرته الخفيّة، فقد نُسب إليه القول الآتي: «العمى خير من الجهل؛ لأن أصعب ما يخاف من العمى التهوّر في بئر ينهدّ منه الجسد، والجهل يتوقّع منه هلاك الأبد»(٥٢)، لكن المبشّر ذكر له الأوصاف الآتية، وليس من بينها العمى «كان معتدل القامة، حسن الصورة، أسمر اللون، عظيم

الهامة، ضيّق ما بين المنكبين، سريع المشية، كثير التلفّت، بوجهه آثار الجدري، مهذارًا، مولعًا بالسبّ لمن تقدّمه، مزّاحًا، مداخلاً للرؤساء. مات وله من العمر مائة سنة وثماني سنين»[٥٣]. تكدّستْ حوله أوصاف رسمت له صورة طريفة لا تتوافق مع وقار أبطاله، وجموح أشعاره، بل ألحقته بفئة الهجّائين المرابطين أمام بوابات الممدوحين، والمولعين بالهذر، والشتم، والسخرية، وإلى ذلك فهو قلق، موسوس، ومحبّ لذوي الرئاسة، وقد سلخ عمره في تجوال لا يُعرف مغزاه، ولم ترد إشارة إلى علامته الرفيعة، وهي العمى. لم يراع المؤلّفون القدامى، ومنهم المبشّر، قواعد التوثيق، فاللاحق يأخذ عن السابق، ويتولّى النسّاخ انتزاع الأقوال من سياقها وإدارجها في سياقات أخرى، ولا يخفى الولع بكتب القدماء التي يقع الانتهاب منها على سبيل التلخيص، والانتقاء، والتغيير. وفي هذا السياق جرى تداول اسم هوميروس من غير معرفة به وبشعره.

يستوجب تنظيم السياق الحاضن لتداول اسم هوميروس في دار الإسلام خلال القرون السبعة الهجرية الأولى التي توافق حقبة كبيرة من العصور الوسطى في الثقافة الغربية، ففي وقت مبكر منها كان حنين بن إسحاق يترنّم بأشعاره في بغداد، لكنه ترنّم الغريب في مجالس مغلقة، كأنه الهمس به، وليس الجهر بأشعاره، فقد حلّ الشاعر الأعمى في عالم المبصرين الذين لا يرون سوى أشعارهم، وحُبس في مجالس الكلدان، ولم يلق اهتمامًا صريحًا إلا من طرف نخبة مشغولة بـ أرسطو، لكن اسمه أمسى معروفًا، فلم يمر وقت طويل حتى بلغ ذكره مشرق دار الإسلام بشهادة البيروني، ومغربها بشهادة ابن رشد، وبينهما شغل به الفارابي، وابن سينا، والشهرستاني، ومسكويه، والمبشّر بن فاتك، وابن هندو، قبل أن يستأثر باهتمام ابن القفطي، وابن العبري.

وأغلب الظنّ أن مغرب دار الإسلام انتهى إليها اسم هوميروس في الوقت الذي عرفه طرفها الشرقي، ففي الأندلس نُقل كتاب «تاريخ العالم» لـ أوروسيوس من اللاتينية إلى اللسان العربي في حوالي منتصف القرن الرابع الهجري، وهو أول كتاب يترجم عنها، وعُدّ أحد مصادر التاريخ القديم، وفيه ذكر لحروب طروادة، فقد عُرِضتْ أحداثها بما يوافق وصف هوميروس لها في «الإلياذة»، وأكد نسبة ذلك إلى أوميرش صاحب الشعر «الواضح الفصيح»[٥٤]. حتى أن المؤلّف نُعت بـ «صاحب القصص»، على ما قال به ابن جلجل[٥٥] لاستطراداته السردية، وتوسع مروياته في وصف التواريخ القديمة، وقد مرّ على حرب طروادة في سياق ذكره للحروب القديمة:

«أُهدي كتابُ أوروسيوس في التاريخ للخليفة عبدالرحمن الناصر من طرف عاهلُ القسطنطينية مرفقًا برسالة ورد فيها: أمّا كتاب هرشيوش، فعندك في بلدك من اللاتينيين من يقرؤه باللسان اللاتيني، وإن كاشفتهم عنه، نقلوه لك من اللاتيني إلى اللسان العربي»[٥٦]، فتلك حجّة على وجود ورثة الثقافة اللاتينية في قلب الثقافة العربية في الأندلس. ومن المستبعد أن يُمحى اسم هوميروس في الأندلس بسبب الغطاء الثقافي الذي خلعته اللغة العربية على المجتمع الأسباني بعد قرون من الفتح، إنما يرجّح حضوره في الآداب اللاتينية والرومانثية التي اندمجت في بنيان الثقافة العربية، وتكيّفت معها تأثّرًا وتأثيرًا، وقد ظلّ تداولها شائعًا خلال الحكم العربي لإسبانيا، وتؤكد رسالة ملك القسطنطينية وجود متحدّثين باللاتينية في ربوع الأندلس.

ليس من الصواب القول بأن اللغة العربية مَحَتْ اللغات الأخرى في دار الإسلام، فكثير منها حافظ على قوامه مدة طويلة، كالفارسية، والعبرية، واللاتينية، والسريانية، والرومانسية، ولعل الثقافة

العربية تكون أقرب للسريانية منها لليونانية آنذاك، فتكون قد وصلتها أصداء اسم هوميروس من المؤلّفات السريانية، وقد ثبت وجود ترجمة سريانية لملحمتي «الإلياذة»، و«الأوديسة» بشهادة ابن العبري الذي صرّح بأن أوميروس «وضع كتابين في الحروب التي جرت بين اليونانيين على مدينة إيليون، ونسختاهما موجودتان عندنا بالسريانية، وهما مشحونتان بالألغاز والرموز»(٥٧). تعذّر على ابن العبري، بحكم ثقافته المسيحية التي أبطلتْ الثقافة الإغريقية الوثنية، قبول نزاع الآلهة والبشر في ملحمتي هوميروس فوصفهما بأنهما مملوءتان بالرموز والأحاجي، وقد سبقته الثقافة العربية إلى ذلك، فصرفت عنهما النظر، وأبقتهما عمياوين في لغة الضاد.

أجمل البستاني أمر شروق هوميروس حكيمًا بين الخاصة، وأفوله شاعرًا بين العامة «ليس في ما بين أيدينا من التآليف العربية ما يشير إلى أن ديوان هوميروس نُقل إلى لغة العرب. فهو بلا ريب لم يعرّب وإن كان معروفًا عند خاصة العلماء في بغداد في عهد العباسيين؛ إذ كان يتناشده الأدباء من نَقَلَة الكتب المقرّبين من الخلفاء بأصله اليوناني ونقله السرياني»، وبالنظر إلى شيوع اليونانية في بعض أنحاء دار الإسلام، وبخاصة بغداد، فلا يستبعد أن تكون «منظومات هوميروس معروفة فيها بين المشتغلين بلغات الأجانب ومعظمهم إذ ذاك من النصارى». وأما «سائر ما ذُكر عن هوميروس في كتب العرب فليس إلا شذرات مقتطعة من كتب اليونان المعرّبة برعاية العباسيين والمؤلفات التي وضعها كبار المعرّبين والمؤلفين من الكلدان»، ثم خلص إلى النتيجة الآتية: «إن هوميروس كان له شأن مذكور عند نقلة الكتب من بطانة الخلفاء، ولكنّ إلمام أدباء العرب بأقواله كان إلمامًا ناقصًا بقي منحصرًا في أفراد معدودين من كبار الكلدان. وأما منظوماته فالثابت أنها لم تعرّب»(٥٨).

عزف العرب عن شعر هوميروس على الرغم من أن بعض الشعوب الشرقية استقبلته بحفاوة، فقد كانت الإلياذة معروفة في الهند وبلاد فارس، وروي أن «الهنود نقلوها إلى لغتهم وأن ملوك الفرس كانوا يتغنّون بها بالفارسية»(٥٩)، لكن العرب، على الرغم من شغفهم بالشعر، صرفوا النظر عنها لاعتدادهم بآدابهم، وإلى ذلك يضيف البستاني أسبابًا ثلاثة «الدين، وإغلاق فهم اليونانية على العرب، وعجز النقلة عن نظم الشعر العربي»(٦٠)، فتكون اجتمعت أسباب دينية ولغوية وشعرية، فقد حال الدين دون قبول مجمل التمثيل السردي للملاحم لما فيه من ذكر لتعدّد الآلهة التي تحيل على الحقب الوثنية، وحال جهل العرب باللغة اليونانية دون انفتاحهم على الآداب بما تقوم عليه من مجازات وأساليب، وعدم تمرّس المترجمين بالشعر العربي، وعجمتهم الظاهرة، واقتصارهم على النثر وسيلة في نقل المعارف، وزهدهم بشعر غيرهم، فهذه أسباب حالت دون إبصارهم لأشعار هوميروس. وقد أصاب إحسان عباس بالنتيجة التي قررها حول هوميروس «لم تكن الشهرة التي نالها هوميروس مبنيّة بالدرجة الأولى على معرفة وثيقة بآثاره الشعرية، إذا نحن استثنينا من ذلك معرفة حُنين المباشرة لشعره، فإن الأثرين العظيمين اللذين ينسبان إليه، وهما الإلياذة والأوديسة، لم يترجما إلى العربية ... ولكن تلك الشهرة ترجع إلى أن الدارسين للثقافة اليونانية وجدوا في مصادرهم شهادة موثّقة في الثناء على هوميروس، وأنه كان عند يونان أرفع الشعراء منزلة»(٦١).

ذلك أمر يثير الأسى، ويبعث الابتئاس، فقد نفذ اسم هوميروس إلى ثقافة العرب؛ لأن حفنة منهم اهتمّت بالفيلسوف الذي جعله مثالًا رفيعًا للأدب الإغريقي، وما تجاسروا على تخطّي ذلك الحجاب، ولم يعبروا إلى الضفة الأخرى للتعرّف إلى آداب الإغريق، بل أساءوا فهمها حينما عبر

إليهم شيء منها، ولم تلق ترحيبًا يليق بها، فُطعن القول الشائع حول ضيافة العرب في الصميم.

مكث هوميروس ضيفًا غريبًا عند العرب، فما أبصر في ربوعهم شيئًا، وما كاد أن يراه أحد منهم.

الهوامش

١- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ: **الحيوان**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، جـ١، ص٧٤، ٧٥.

٢- سليمان البستاني: **إلياذة هوميروس معرّبة نظمًا**، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٠٤، ص٦٥.

٣- عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبدالله محمد الدرويش، دمشق، ٢٠٠٤،ج٢، ص٤١٥.

٤- عبدالله بن المقفّع: آثار ابن المقفّع، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٩، ص٣- ص٦٨.

٥- لامي أوليري: **علوم اليونان وسبل انتقالها إلى العرب**، ترجمة: وهيب كامل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٢، ص٢١٣.

٦- سليمان البستاني: **إلياذة هوميروس معرّبة نظمًا**، ص٥.

٧- أرنست رينان: ابن رشد والرشدية، ترجمة: عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٧، ص٦٣.

٨- سليمان البستاني: **إلياذة هوميروس معرّبة نظمًا**، ص٦٧.

٩- ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ج٢، ص٣٩٣.

١٠- أبو الفرج محمد بن أبي إسحاق الورّاق: **الفهرست**، تحقيق: رضا تجدّد، طهران، ص٣٦٤.

١١- عليّ بن محمد الهمذاني: **المشور البهائي**، تحقيق: عبد الرحمن الهليل، مركز البابطين، الكويت، ٢٠٠١، ص٨٥.

١٢- كارل هينرش بكر: **تراث الأوائل في الشرق والغرب**، انظر كتاب «**التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية**»، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٠، ص١١.

١٣- عبدالله إبراهيم: **موسوعة السرد العربي**، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، دبي، ٢٠١٦، جـ٧، ص ٤٠٥- ٤٠٦.

١٤- أبو داود سليمان بن حسان الأندلسي المعروف بابن جلجل: **طبقات الأطباء والحكماء**، تحقيق: فؤاد سيّد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥، ص٦٨.

١٥- المرجع السابق، ص٧٠.

١٦- ابن أبي أصيبعة: **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، مكتبة الوراق الإلكترونية، ص١٦٩.

١٧- إحسان عباس: **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص٢٩.

١٨- ظهير الدين البيهقي: **تتمّة صوّان الحكمة**، المكتبة الرقمية، ص٢.

١٩- أبو الفرج محمد بن أبي إسحاق الورّاق: **الفهرست**، ص٣٤٦.

٢٠- أبو الوفاء المبشّر بن فاتك: **مختار الحِكَم ومحاسن الكَلِم**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي،١٩٨٠، ص٢٩- ٣٠.

٢١- أبو الفرج بن هندو: **الكلم الروحانية في الحكم اليونانية**، تصحيح: مصطفى القباني الدمشقي، مطبعة الترقي، القاهرة، ١٩٠٠، ص٩٠.

٢٢- أبو علي أحمد بن محمد مسكويه: **الحكمة الخالدة**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مؤسسة انتشارات، طهران، الصفحات ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢.

٢٣- هوميروس: **الإلياذة**، ترجمة: أحمد عتمان وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤، ص ٤٣.

٢٤- بلوتارخ: **السِّيَر**، ترجمة: جرجيس فتح الله، دار الجمل، بيروت، ٢٠١٢، ج١، ص١٢٤.

بلاغة التهميش السياسي - الشيعة أنموذجًا

(مقاربة ثقافية)

عمر عبدالواحد*

المركز والهامش ثنائية قديمة ترتبط بالدائرة، ذلك الشكل الذي يعد من أقدم الأشكال الهندسية وأقدسها وأكثرها اكتمالاً، وله تجليات متعددة، ثقافية وأنثروبولوجية. ارتبط ابتداءً بقرص الشمس، وكذلك بالقمر وما يحيط به من هالات وأسمار، كما ارتبط بالقبة السماوية(١)؛ حيث المقدس متسام دائمًا. ولعل من أقدم الشعائر الدينية التي عرفها الإنسان - عبر تاريخه الطويل - كانت تتمثل في الطواف حول المركز (المقدس)، ومن ثم أتت كلمة «التسبيح» التي تعني في اللغة العربية الطواف، و«سبوحة» هي مكة، و«السابحات» هي السفن أو الملائكة أو أرواح المؤمنين أو النجوم، و«السبحة» هي الصلاة، وفي التنزيل: ﴿كُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾ (يس ٣٦/ ٤٠)، ومن صفات الله سبوح، وسبحات الله: أنواره(٢). فالنقطة المركزية هي رمز للتوحيد، وإنما تدور «الكواكب والأفلاك حول مراكزها؛ بحثًا عن الله، ومن هذا التصور أتت رقصة الدراويش المولوية (أتباع مولانا جلال الدين الرومي) مستوحاة من تلك الرمزية الكونية»(٣). وعلى الرغم من كون الدائرة مكتملة رمزًا للإحاطة والتماسك؛ فإنها ابتدأت من نقطة امتدت، أو جاورتها نقاط متتالية، فلعل ذلك يرمز «إلى العالم بوصفه مختلفًا عن أصله ونقطة بدايته»(٤). ومما لا شك فيه أن المركز في هذه الدائرة الميثية يمارس سطوته على الهامش، ويعد المحيط ناتجًا أيضًا عن إرادته.

ولعل من أقدم الأشكال الاجتماعية التي عرفها الوجود الإنساني تتمثل في القبيلة، وهي أيضًا ذات بنية دائرية؛ حيث يقع الأب أو الجد الأعلى في مركزها، وتتحدد الطبقية في هذا المجتمع الذي تجمع أفراده رابطة الدم، وأواصر القرابة، والمصلحة المشتركة، وفي مقدمتها الحرص على البقاء وحفظ النوع أو الوجود، وتوحد بينهم الرموز الثقافية؛ حيث تتحدد المراتب الطبقية على أساس مقدار القرب من المركز أو البعد عنه. ومن ثم توجد دوائر طبقية متعددة في إطار الدائرة الأشمل (القبيلة)، وهي دائرة مغلقة لم تكن تنفتح في الغالب على غيرها من الدوائر المتجاورة - في التاريخ العربي قبل الإسلام- إلا في الأشهر الحرم.

* أستاذ النقد الأدبي، كلية الآداب، جامعة المنيا، مصر.

ويبدو الربط واضحًا بين البنية الاجتماعية والمقدس في معلقة الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد؛ حيث يقول:

فإن تبغني في حلقة القوم تلقَني
وإن تلتمِسْني في الحوانيت تصطد
وإنْ يلتقِ الحيُّ الجميع تلاقني
إلى ذِروة البَيت الرَّفيع المُصَمَّدِ
نداماي بيضٌ كالنجوم وقينةٌ
تَروحُ عَلَينا بَينَ بُردٍ ومَجْسَدِ

فالشاعر في البيت الأول متقاسم متوزع بين انتمائه القبلي إلى الجماعة والحلقة (مجلس القوم) هي شكل دائري أيضًا، وانتمائه إلى ذاته؛ ومن ثم يأتي الصراع داخله، بينه وبين قبيلته؛ حيث الجماعي يحاول إخضاع الفردي وتوظيفه لصالحه. ثم يظهر الشكل الدائري للقبيلة في البيت الثاني، حينما نجد الشاعر منتميًا إلى المركز، متعاليًا «في البيت الشريف المصمد»؛ حيث العلو المادي (البيت الشريف)، والعلو الثقافي المتمثل في العطاء (المصمَّد) الذي تعبر عنه العقلية العربية بقول النبي ﷺ: «اليد العليا خير من اليد السفلى...». ومن السهل أن تتحول الدائرة إلى شكل مخروطي، يمثل مركز الدائرة أعلاه وذروته.

ونلاحظ أهمية البيت الثالث إذ تتحول خلاله الدائرة من شكل أرضي - ربما مشاكلة لوجود الخمر في الحانة وتناسبًا معها - إلى دائرة سماوية يشكل محيطها أصحابه (النجوم) في تساميها، وامتلاكها القدرة على الهداية، والتأثير في مصائر البشر. في حين يمثل الشاعر - مركزُ هذه الدائرة- صاحبَ السطوة على محيطها أيضًا، ويمثل كذلك القدرة المطلقة. وناحظ كذلك أن أقدم تفسير لحركة التاريخ كان يعطي غالبًا للزمن شكلاً دائريًا؛ «فالزمن يسير على هيئة دورات، كل دورة مستقلة عن سابقتها؛ فالتاريخ الديني يجعل قصص الأنبياء ذات بنية واحدة دائرية، ويمكن توضيحه اعتمادًا على مفهوم «الوظيفة Function» عند الشكلاني الروسي فلاديمير بروب التي قصد بها الوحدة الحدثية التي تؤثر في مسار الحبكة القصصية؛ وذلك على النحو الآتي:

وضع مبدئي: الجاهلية (الناس في حالة جهالة)؛ أي ليسوا على دين سماوي:

١- يرسل الله رسولاً منهم؛ مبشرًا ونذيرًا، ويؤيده بالمعجزات.
٢- يؤمن به فريق، ويكذبه آخرون.
٣- ينتقم الله من الكافرين، وينجي المؤمنين؛ أي يدعهم.
٤- يطول على الناس الأمد؛ فينسون ما كانوا عليه من الإيمان، ويرجعون ثانية إلى الوضع المبدئي السابق (الجاهلية).

ثم تتكرر هذه القصة بعناصرها في دورة تاريخية تالية؛ فالتاريخ في -العصور الدينية- يمر خلال دورات، كل دورة مغلقة، تنتهي؛ لتبدأ دورة أخرى»[٥].

ولعل ذلك التصور لحركة التاريخ يظهر في قوله تعالى: ﴿وَمِنَ الْأَعْرَابِ مَنْ يَتَّخِذُ مَا يُنْفِقُ مَغْرَمًا وَيَتَرَبَّصُ بِكُمُ الدَّوَائِرَ عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾ (التوبة ٩/ ٩٨)، وكذلك في قوله تعالى: ﴿فَتَرَى الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ يُسَارِعُونَ فِيهِمْ يَقُولُونَ نَخْشَىٰ أَنْ تُصِيبَنَا﴾ (المائدة ٥/ ٥٢).

وربما استثمر هذه الفكرة المستمدة من القرآن الكريم المؤرخ العلامة ابن خلدون في كتابه ذائع الصيت «المقدمة»، فيما يسمى بنظرية «التعاقب الدوري»، يقول: «إن التاريخ عبارة عن سلسلة من الدول تسير كل منها فى حلقات متتابعة، وتتشابه هذه الدول في مراحلها المختلفة وفي أعمارها، وتقوم الواحدة على أنقاض الأخرى، وهكذا»[٦]. وظل الشكل الدائري يغلب على تفسير التاريخ[٧] في العصور الوسطى الدينية، ولم يصبح خطيًا Linear إلا بعد التخلص من تأثيراتها مع عصور التنوير والحداثة.

ثم تكون نقلة ثقافية واسعة تحدث عندما نجد هذه الثنائية «المركز والهامش» الخاصة بالدائرة مرتبطة - في أدبيات الحداثة وما بعد الحداثة- بثنائيات ضدية متعددة؛ مثل: «الذكر والأنثى، الألمان واليهود، المواطن وفاقد المواطنة، المحلي والأجنبي، الأبيض والأسود، والإنسان والحيوان...، ولا تعدو تلك الثنائيات أن تكون تنويعًا على ثنائية أساسية هي ثنائية (الذات والآخر). وتعبر هذه الثنائية عن التضاد بين المألوف وغير المألوف. وبينما يحظى الطرف الأول من هذه الثنائيات بالقبول والحب يلقى الطرف الأخير منها غالبًا الرفض والنفور. وتجمع بين كل هذه الثنائيات قضايا: السلطة والهيمنة»(٨). وتربط بينها علاقات الجدل والصراع والتناسب العكسي.

لقد راجت هذه الثنائية الضدية «المركز والهامش»، وتداولها المفكرون بالنقاش في حقول معرفية متعددة؛ منها على وجه الخصوص «نظرية الأدب، والأنثروبولوجية، وموضوعات الكولونيالية، وما بعد الكولونيالية، والنوع. ويرى عدد من الباحثين أن دراسات جاك دريدا J. Derrida، تمثل البدايات الأولى لفهم جديد لقضية (الهامش)، وذلك في مقالاته التي جمعت تحت عنوان «عن الكتابة Of Grammatology»، وكتابه «هوامش الفلسفة Margins of Philosophy»... فقد ركز دريدا خلال منهجيته أو إستراتيجيته للقراءة (المسماة بالتقويض Deconstruction)، على جوانب متعددة، تعنى بالهامشي في نصوص متعددة»(٩).

لكن العناية الحقيقية للدراسات الثقافية بثنائية «المركز - الهامش» قد ازدهرت في دراسات ما بعد الكولونيالية Post-Colonialism؛ إذ انطلق الباحثون من منهجية التقويض عند دريدا إلى مجالات أرحب تمثل دراسات جياتري تشكرافورتي سبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak أوضح تجلٍّ لها؛ إذ عنيت خلالها بمفاهيم التهميش، وأنماطه، وآلياته، وخطاب الأقليات المهمشة، أو ما يطلق عليه دراسات التابع Subaltern Studies(١٠).

وقد قدمت تعريفات متعددة للتهميش Marginalization خلال دراسات متعددة لأشكاله المتنوعة، في مجالات شتى، سنتوقف بالفحص والدراسة عند أقربها إلى موضوع بحثنا الحالي؛ ومنها تعريف Nnaemeka Ikpense، تقول: «التهميش هو السلب المتعمد للقوة أو التمكين لمجموعة بشرية، على نحو سياسي، اقتصادي، اجتماعي، عسكري، بواسطة مجموعة أخرى أو مجموعات - في إطار زمني معين- تمارس السلطة السياسية، وتتحكم في توزيع الثروات والموارد، ومن ثم تقع في المركز. وهذه الظاهرة متوطنة في المجتمعات التي أفسدتها علاقات العداء وعدم المساواة»(١١).

ثم نورد أيضًا تعريف جوردون مارشال وجون سكوت، ويقولان فيه: «التهميش: عملية يتم خلالها منع أو حرمان فرد أو مجموعة من الوصول إلى المواقع المهمة والسلطة الاقتصادية والدينية والسياسية في المجتمع. والمجموعة المهمشة قد تمثل الأكثرية عددًا، كما في حالة السود في جنوب أفريقيا، وعلى هذا النحو يمكن التمييز بين هذا المصطلح ومصطلح الأقليات التي من الممكن أن تكون قليلة العدد؛ لكن - بوسعها- الوصول إلى السلطة السياسية والاقتصادية»(١٢).

ويربط كذلك العالمان مارشال وسكوت بين مصطلح «التهميش» ومصطلح «الإقصاء Exclusion»، ويستخدمانه للتعبير عن أقسى حالات التهميش، وأقصى صوره؛ لأنه يعني - في رأيه - الحرمان من الحقوق الاجتماعية كافة، وحقوق المواطنة. ويشير مارشال وسكوت إلى ارتباطه - في أدبيات دوركايم- بمفاهيم «العزلة Isolation» خاصة في المجتمعات متعددة الثقافات(١٣).

ويحاول الباحث - في ضوء ما سبق - بناء مصطلح التهميش، وبيان مقوماته، بما يناسب دراستنا الحالية، وذلك على النحو الآتي:

١- إن هذه الثنائية «المركز - الهامش» ثنائية ضدية، تماثل الثنائية الضدية المشهورة «الذات - الآخر» وتقترب منها، أو تتداخل معها. وبين طرفي هاتين الثنائيتين جدل مستمر وصراع. إن العلاقة بين طرفيها - في الثنائية الأخيرة على الأقل- ليست علاقة أزلية متعالية، بل هي علاقة تاريخية مرتبطة بشروط تاريخية معينة، مقيدة بحدود الزمان والمكان؛ مما يجعلها قابلة لتبادل المواقع، وفق تغير الظروف السياسية والاقتصادية.

٢- إن هذه الثنائية لا ينفك طرفاها، فوجود أحدهما يستلزم وجود الآخر، فإذا كان المركز مسئولاً عن صنع الهامش بإيقاع فعل التهميش عليه؛ فإن الهامش وجوده ضروري لوجود المركز وإبرازه، وللعلاقة بينهما وجهان، أحدهما: سادي، والآخر - في الغالب- مازوشي، وربما يكون مقاومًا أحيانًا. وتظل العلاقات بينهما - مهما يكن نوعها- محافظة على التباين بينهما، وتمايز أحدهما عن الآخر.

٣- إن فعل التهميش مبدؤه سياسي/ اقتصادي، تصنعه السلطة السياسية التي تحتكر القوة وإمكانات العنف والإكراه، ويدعمه تحكمها في موارد الثروة، وقدرتها على إعادة توزيعها وفق علاقات الولاء والمعارضة.

لكن نتائج فعل التهميش وتجلياته تظهر بوضوح في مجالات الاجتماعي عن طريق خلق المركز طبقة مهيمنة تحتكر أدوات القوة السياسية والمقدرات الاقتصادية. وتظهر أيضًا في المجال الثقافي عن طريق إنتاج ثقافة تكرس السيادة والهيمنة لذاتها، والنفي والإقصاء للآخر. ويمثل الثقافي أيضًا بالنسبة للمهمش أداة مقاومة عنيدة؛ فبواسطته يتمكن الهامشي من إنتاج مجتمعات موازية، ومركزيات جديدة، يتحقق لها الانتماء والتماسك والجماعية، تصطنع لها هوية بديلة، لها قيمها ومخزونها الرمزي، وشعائرها وشعاراتها الخاصة التي توحد بينها. وقد تشكل - من خلال وضعها الطبقي وتركيبها الإثني وآلامها وآمالها، ومن معاناة الواقع وطموحات المستقبل- رؤية خاصة للعالم، مغايرة للنمط السائد لدى المركز المدعوم بالسلطة والنفوذ السياسي والاقتصادي. وخلاصة القول إذا كان التهميش ناتجًا عن فعل سياسي/ اقتصادي؛ فإن الصراع بين المركز والهامش يدور غالبًا في حدود المتاح والممكن، وهو الاجتماعي؛ فيكون صراعًا ضد هيمنة الطبقة السائدة، ويدور كذلك في المجال الثقافي ضد هيمنة قيم المركز ورموزه الثقافية.

تمثل الشيعة - في دراستنا الحالية - دور المهمش الذي جرى إقصاؤه عبر التاريخ الإسلامي، ونفيه بواسطة السلطة السياسية التي تملك المال والنفوذ، في أقصى اكتمالها، في صورة الدولة، في خلال حكم الأمويين (٤٠-١٣٢هـ)، أو في خلال حكم أبناء عمومتهم العباسيين (١٣٢- ٦٥٦هـ). وقد استمرت «مقاتل الطالبيين» في خلال الحقبتين السابقتين، واستمر نفيهم وإقصاؤهم، ويعبر عن ذلك - على نحو رمزي أو واقعي - اضطرارهم إلى التوطن بأطراف الدولتين الأموية والعباسية، في خراسان وغيرها من الأقاليم الفارسية النائية البعيدة عن مركز الخلافة سواء في دمشق أو في بغداد، الأمر الذي كانت له مضاعفاته في التاريخ الإسلامي الوسيط، وبقيت مردوداته في السياسة المعاصرة في منطقتنا العربية. وإذا كانت ثورات الشيعة السياسية، ومواجهاتهم العسكرية مع السلطة الحاكمة- وقتذاك- قد فشلت، وتم قمعها في شدة وعنف واستباحة؛ فإن الشيعة لم تفشل في صنع ثقافة مقاومة لها مخزونها من الرموز الدينية والثقافية والشارات والشعارات والشعائر، متداخلة العناصر، ومعقدة التركيب، تحتاج إلى دراسات ودراسات. وتلك الهوية الثقافية/ الدينية/ السياسية المتميزة هي سبب استمرار بقاء طائفة الشيعة وخلودها وتأثيرها الواضح. ومن تلك البنية العليا (الثقافة)،

ومن المكون الفكري لها، نختار للفحص والدراسة مفهومهم للبيان، وتصورهم للأدب: طبيعته ووظائفه التي تيسر التواصل فيما بينهم، وتعين على تحقيق طموحاتهم، وفي مقدمتها استعادة المركز.

يتخذ هذا البحث متنًا للدراسة كتاب «البرهان في وجوه البيان»، لـ أبي الحسين إسحاق بن وهب[١٤]. ويُلاحظ أن هذا الكتاب يشتمل على مكونات العقيدة الشيعية- يحيل ابن وهب عند درسها إلى كتب أخرى له، تولي شرحها فيها[١٥]- التي تمثل الأساس النظري لتصور البيان لدى الشيعة، ونقف عند أهمها:

أولاً: أسس التصور للبيان.

١ - الإمامة:

تقوم دعائم الإسلام عند أهل السنة على أربع دعائم، هي: التوحيد، والنبوة، والمعاد، والعمل بالدعائم الخمس التي بني الإسلام عليها. فقد أضافت الشيعة الإمامية إلى تلك الدعائم السابقة ركنًا جديدًا، وهو الاعتقاد بالإمامة[١٦]. ويلخص الشهرستاني (ت ٥٤٨هـ) مذهبهم قائلاً: «الشيعة هم الذين شايعوا عليًا - عليه السلام - على الخصوص، وقالوا بإمامته وخلافته نصًا ووصاية، إما جليًا وإما خفيًا، واعتقدوا أن الإمامة لا تخرج من أولاده، وإن خرجت فبظلم يكون من غيره، أو بتقية من عنده، قالوا: وليست الإمامة قضية مصلحية تناط باختيار العامة وينتصب الإمام بنصبهم، بل هي قضية أولية، هي ركن الدين الذي لا يجوز للرسول عليه السلام إغفاله وإهماله ولا تفويضه إلى العامة وإرساله. ويجمعهم القول بوجوب التعيين والتنصيص، وثبوت عصمة الأئمة وجوبًا عن الكبائر والصغائر، والقول بالتولي والتبري قولاً وفعلاً وعقدًا إلا في حالة التقية»[١٧]. وقد عنى مصنف الكتاب بذكر أئمة الشيعة والنقل عنهم[١٨]، بدءًا بـ علي بن أبي طالب الذي يلقبه بأمير المؤمنين[١٩]. وجعل من خطبه النموذج المحتذى في البيان (البرهان في وجوه البيان، ص١٣٠، ١٥٧، ١٦١)، وقدم صورة متكاملة للإمام الشيعي؛ فذكر عصمتهم (ص٧٨)، وجعل الخبر عنهم من اليقين، يجري مجرى الخبر المروي عن الرسل والأنبياء، ووصفهم بالحكمة، والبعد عن التناقض، إلا على سبيل التقية، أو البداء، يقول ابن وهب: «فقد علم أنهم - صلوات الله عليهم - لا يأمرون بالشيء وضده؛ لأنهم حكماء، والمناقضة عن الحكماء منفية، والعالم يحتاط بأن سبب الخلاف في ذلك إنما هو خروج الجواب في أحد الحالين على سبيل التقية» (ص٩١). وذكر كذلك علم الأئمة بأسرار القرآن وبواطنه، ويتمثل جلها في الحروف المقطعة والأقسام في فواتح السور، ويؤولونها تأويلات سياسية تتعلق بالممالك والملوك، أزمان ظهورها وزوالها؛ مما يشابه حساب (الجُمَّل) عند اليهود. (ص١١٣). وقد أشار ابن وهب إلى بسطه هذه القضية في كتابه «أسرار القرآن» (ص: ١١٣). وتحدث عن بلاغة الأئمة وحرصهم على مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وجريان كلامهم - في الغالب- على سبيل الإيجاز (ص١٥٤)، وأوضح ضرورة الولاء للأئمة (ص٢٣٨)، وكتمان أسرارهم[٢٠].

٢- التقية:

التقية لدى الشيعة عقيدة دينية وسياسية، ونظرية أخلاقية أيضًا، تمثل أفضل تمثيل العقلية الشيعية، «ومحورها الاحتياط أو الحذر الشيعي الذي يوجب عليهم إخفاء عقيدتهم الحقيقية»[٢١]. وربما نتجت هذه العقيدة لديهم عن إصرارهم على استمرار دعوتهم لأئمتهم، على الرغم من تسلط أعدائهم على الحكم، واستمرار القمع للشيعة والبطش بهم، يتساوى في ذلك الأمويون والعباسيون. فهي حيلة تفلت بها الشيعة من التصفية الجسدية، وتضمن استمرار الدعوة السياسية للأئمة على نحو سري إلى أن تواتيهم الفرصة للإعلان، وتيسر للمنتمي

إليهم الإبقاء على نفسه ومصالحه، والحفاظ على سلامة عقيدته. ويسوغ الشيعة لجوءهم إلى التقية قائلين: «إن التقية التي تقول بها الشيعة... هي أمر من ضرورة العقل، وعليه جُبلت الطبائع وغرائز البشر... وقد أجازت شريعة الإسلام للمسلم في مواطن الخوف على نفسه أو عرضه إخفاء الحق والعمل به سرًا، ريثما تنتصر دولة الحق، وتغلب على الباطل»[22]. ونجد في كتاب البرهان تصورًا واضحًا للتقية؛ يقول ابن وهب: «ومما يستحسنه الأدباء، ويراه صوابًا كثير من العلماء: الحلم عن النظير ومن هو دون النظير، والتقية والمداراة للسلطان والرئيس؛ لدفع المرهوب من جهتهم، واجتذاب المحبوب منهم» (ص٢٠٩- ٢١٠). ويؤصل للتقية بما «روى عن الصادقين -عليهم السلام - من أنه لا دين لمن لا تقية له، وقال -عليه السلام-: التقية ديني ودين آبائي» (ص٢٢٨). ويستشهد ابن وهب بشعر ينسب لـ عبدالله بن معاوية الجعفري، يتفق مع السلوك السياسي للشيعة الذي يبيح المداراة عند الاضطهاد، يقول فيه:

بنيّ إذا ما سامك الذل قــادر
عليك فإن الذل أحرى وأحــرز
فلا تبدِ في كل الأمور تعـــززا
فقد يورث الذل الطويل التعـزز

(البرهان، ص ٢٠٩، وهامشها).

ويبدو من خلال الكتاب أن التقية في الفكر الشيعي يحتمل أن تكون درسًا تعلمته الشيعة من واقعة التحكيم، وأن المدارة خطوة في طريق الدعوة والإقناع، وربما نتجت لديهم عن حرصهم على استمرار الدعوة لأئمتهم، على نحو سري - فى حقبة الاستضعاف- إلى أن تواتيهم الفرصة للإعلان وقت التمكين، وتضمن لهم الإبقاء على أنفسهم ومصالحهم، والحفاظ على سلامة العقيدة؛ يقول ابن وهب: «ولولا مقاربة عمرو لأبي موسى وتخادعه له لما تم له مما يريد منه. وينبغي أن يجعل وكده مداراتهم على طبقاتهم، وإعطاء كل صنف منهم من القول ما يرضيه، فإن العاقل من دارى أهل زمانه. وقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «رأس العقل بعد الإيمان بالله مدارة الناس»، فإن أمكنك ذلك باستعمال الحق في بعض، والمعارضة في بعض؛ فقد ظفرت بما إليه أجرت الحكماء وقصدت العلماء. وإن لم تظفر بذلك... فليكن وكدك مدارة خواصهم وأهل العقل منهم؛ فإن لكل قوم رؤساء وأفاضل، والمرءوسون أتباع الرؤساء، والمفضولون تبع للفاضلين. فإذا حزت رضا الرؤساء والنظراء؛ فإنك قد حزت رضا الجميع» (ص٢١٦). وكذلك يبرر ابن وهب لاستعمال التقية بأنها ضرورة لاستمرار الدعوة الشيعية السياسية، ويتقيد بها أو يأتي تابعًا لها ما هو من واجبات الديانة، كالأمر بالمعروف والنهي عن المنكر؛ يقول: «ومن الحق عند ذوي الحكمة ألا يبذلوا نصيحتهم في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر لمن يعاديهم على ذلك، ويخافون سطوته...؛ فهو إنما يتعرض من بلاء هذه الطبقة لما لا يطيقه، ولذلك استعمل أهل الدين والفضل والحكمة والعقل التقية هذه، وأمروا بها، وأطلقها الله ورسوله» (ص٢٢٧).

٣- الظاهر والباطن:

يذكر الشهرستاني أن من عقائد الشيعة الإمامية «تقدير التنزيل على التأويل، وتصوير الظاهر على الباطن؛ قالوا إن لكل ظاهر باطنًا، ولكل شخص روحًا، ولكل تنزيل تأويلاً، ولكل مثال في هذا العالم حقيقة في ذلك العالم»[23]. ومن الواضح أن معرفة الباطن لا تكون إلا بالتلقي عن أئمة الشيعة؛ فهم الذين قد اختصوا بمعرفته، وهم طريقه الوحيد. ونجد في كتاب «البرهان» محاولة لبيان أهمية الظاهر لمعرفة الباطن، وتنبيهًا على ضرورة الارتباط بينهما، وإشارة إلى أن علم الباطن من خصائص الرؤساء؛ فتفاوت مراتب الناس

يتوقف على درجة إدراكهم له؛ يقول: «فالظاهر محتاج إلى الباطن؛ لأنه معنى له، والباطن محتاج إلى الظاهر؛ لأنه دليل عليه...، ولو جعل الله - تبارك وتعالى - الأشياء كلها ظاهرة؛ لتساوى الناس في العلم، ولم يتفاضلوا فيه، وفي تساوي الناس حتى لا يكون فيهم رؤساء متبعون وأتباع مطيعون بوارهم» (ص٦٢). وكما ارتبط القول بالظاهر والباطن- في النص السابق - بمفاهيم سياسية ارتبط لديه أيضًا بالمعرفة الدينية؛ يقول: «ولم يقنع من عباده بعلم الظاهر من الأشياء حتى يعرفوا معانيه وباطن تأويله، وذم من اقتصر على علم ظاهر الأمور دون بواطنها، ونفي العلم عنهم؛ فقال: ﴿وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ (٦) يَعْلَمُونَ ظَاهِرًا مِّنَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ عَنِ الْآخِرَةِ هُمْ غَافِلُونَ﴾ (الروم ٣٠/ ٦-٧). وشبه من حمل التوراة حمل حفظ لظاهرها من غير تدبر لمعانيها بالحمار؛ فقال: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا﴾ (الجمعة ٦٢/ ٥). وقال في ذم قوم: ﴿بَلْ كَذَّبُواْ بِمَا لَمْ يُحِيطُواْ بِعِلْمِهِ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ﴾ (يونس ١٠/ ٣٩)، وقال: ﴿وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ﴾ (يوسف ١٢/ ٦)» (البرهان، ص: ٦٣). ثم يحتج لأهمية الظاهر التي ترجع - في كثير منها- إلى كونه دليلاً إلى الباطن؛ يقول: «ويبين في العقل أنه لما كان الظاهر سببًا إلى الباطن، وعلة لنيله والوصول إليه، وجب أن يكون معلقًا به، وغير منفصل عنه، وأن يكون ما يدرك من فضيلة العلم منسوبًا لأيهما؛ لاشتراكهما في إيضاحه، فإن العلة بالمعلول تدرك، والمعلول بالعلة يوجد، وأن لا يكون الأمر كما ظن قوم أرذلوا علم الظاهر وتركوا العمل به» (ص٦٤).

موضوع هذا البيان الذي يقصده ديني خالص مؤداه كيفية الوصول إلى المعرفة الدينية بوسائل كلامية؛ يقول: «وإن منه ظاهرًا، وإن منه باطنًا، وإن الظاهر منه غير محتاج إلى تفسيره، وإن الباطن هو المحتاج إلى التفسير، وهو الذي يتوصل إليه بالقياس والنظر والاستدلال والخبر»(ص٩٣).

ثانيًا: طبيعة البيان لدى الشيعة.

يتفق مع الأغراض السياسية للشيعة والتنظيمات السرية لها أن يعنى علماؤها بضروب من البيان تتفق مع التقية والتمويه على الخصوم؛ أي أننا نتوقع من الشيعة أن تؤسس لبيان مضطهد، يعني بالإخفاء والتمويه، ولا يعطي الأهمية للظاهر الذي يمكن أن يقف عليه الناس عامة، بإمكاناتهم العادية المستندة للخبر والرواية، وإنما يعطي الأولوية لمعرفة الباطن الذي يحتاج إدراكه إلى تربية عقلية وتدريب على التأويل، واصطلاح من أفراد الشيعة ذوي الخصوصية. فالشيعة - في رأينا - عامل مهم مسئول عن الإشاعة والترويج للون من البيان؛ يتوسل باللحن، والرمز، والوحي، والإلغاز، والمعارضة، والتعمية، والترجمة. وهذه العناصر، وإن وجد منها أشياء لدى غيرهم، فإن أغراض الشيعة الخاصة قد قرنت بينها وأضفت عليها طابعًا كلاميًا بدلاً من الطابع الأدبي. ولا يعني استمداد الشواهد من تراث الشيعة ارتباطًا فقط بمنهج التأليف وطريقة رص المادة داخل المصنفات، وإنما يعني أيضًا ارتباطًا بمنهج التفكير الذي يتخلل قضايا ابن وهب، واختيارًا للقضايا ومادة الدرس، وتوجيهها للتعبير عن موقف فكري متميز، والربط بينهما من أجل أهداف خاصة. ويشير أيضًا إلى نتوج هذه المصنفات عن بيئة شيعية، وإلى توجهها إلى متلق شيعي، أو يجب أن يكون واعيًا بالتشيع؛ ليحسن قراءتها.

ويلاحظ أن صاحب البرهان يدرس صنوف البيان على أساس من توزعها على صنفين هما: الظاهر والباطن، أو هو يحاول أن يخضع الدرس البياني لهذه المقولة؛ ولذلك يقول: «وكل هذه الأقسام التي ذكرناها من البيان لا تخلو من أن تكون

ظاهرة جلية أو باطنة خفية، وذلك لما دبره الله - عز وجل - في هذا من الحكمة والدلالة؛ لأنه جعل بعض خلائقه محتاجًا إلى البعض، فالظاهر محتاج إلى الباطن؛ لأنه معنى له، والباطن محتاج إلى الظاهر؛ لأنه دليل عليه...، ولو جعل الله - تبارك وتعالى - الأشياء كلها ظاهرة لتساوى الناس في العلم، ولم يتفاضلوا فيه، وفي تساوي الناس حتى لا يكون فيهم رؤساء متبعون وأتباع مطيعون بوارهم» (ص: ٦٢). ونلمح من خلال هذا النص ما يأتي:

١-إن هذا التقسيم يهدف أولاً إلى استكشاف البيان الباطني وتقديمه، ويتخذ الظاهر- لكونه معروفًا واضحًا- دليلاً عليه.

٢- إن التفاوت بين الناس في إدراك الباطن يتسبب في تفاوتهم في المراتب والطبقات؛ فبعضهم يُتبع لزيادة في علم الباطن، والآخر يَتبِع لنقص فيه؛ فعلم الباطن وبيانه موضع ثقل الرؤساء الذين يعادلون الأئمة عند الشيعة، ومعرفة الباطن هي التي ترقى إلى درجاتهم.

ثم يذكر مصنف البرهان عددًا من صور البيان التي تكتسب دلالة خاصة من اقترانها ونوعية شواهدها وطرق معالجتها، ويمكن عدها دلائل على تصور الشيعة لطبيعة البيان في ثقافتهم الخاصة. ومن صور البيان: (الرمز)، وهو «ما أخفى من الكلام...، وإنما يستعمل المتكلم الرمز فيما يريد طيه عن الناس كافة، والإفضاء به إلى بعضهم؛ فيجعل الكلمة أو الحرف اسمًا من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفًا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه رمزه؛ فيكون ذلك قولاً مفهومًا بينهما مرموزاً من غيرهما» (ص١١٢). والقرآن الكريم - وهو البيان الأسمى للعربية - يحتوي على كثير من الرموز، وقد تأدى إلى أئمة الشيعة علمها؛ يقول: «وفي القرآن من الرموز أشياء عظيمة القدر، جليلة الخطر، قد تضمنت علم ما يكون في هذا الدين من الملوك والممالك والفتن والجماعات، ومدد كل صنف من ذلك وانقضائه، ورُمّزت بحروف المعجم وغيرها من الأقسام، كالتين والزيتون، والفجر والعاديات، والعصر، والشمس، واطلع على علمها الأئمة المستودعون علم القرآن؛ ولذلك قال أمير المؤمنين علي بن أبي طالب: (ما من مائة تخرج إلى يوم القيامة إلا وأنا أعلم قائدها وباعثها، وأين مستقرها من جنة أو نار)، وهذه أسرار القرآن، وهي حروف الجُمَّل، ومنها كان علي يعلم حساب الفتن؛ فهذه الرموز هي أسرار آل محمد» (ص١١٢ - ١١٣).

من الواضح أن هذه الشفرة السرية التي يصطلح عليها أفراد التنظيمات السرية ليست من وادي «الرموز الفنية التي تتشكل دلالاتها من خلال السياق والرؤية الفنية»(٢٤). وتكوّن - متضافرة - معادلاً تصويريًا للفكر(٢٥). وهذه المعالجة الكلامية التي ترتبط بتأويلات الشيعة ومعتقداتهم، وحروف الجمل، تفترق أيضًا عن المعالجة الأدبية لفكرة الرمز عند النقاد والبلاغيين العرب التي ترتبط باستشفاف معان متعددة من خلال صياغة موجزة، ونجد تمثيلاً لها في كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ)؛ حيث يقول: ومن أنواعها - أي الإشارة - الرمز؛ كقول أحد القدماء، يصف امرأة قتل زوجها وسبيت:

عقلت لها من زوجها عدد الحصى
مع الصبح أو في جنح كل أصيل

يريد أي لم أعطها عقلاً ولا قودًا بزوجها، إلا الهم الذي يدعوها إلى عد الحصى، وأصله من قول امرئ القيس:

ظللت ردائي فوق رأسي قاعدًا
أعد الحصى ما تنقضي عبراتي

ومن مليح الرمز قول أبي نواس يصف كئوسًا ممزوجة فيها صور منقوشة:

قرارتها كسرى.وفي جنباتها
مها تدَّريها بالقسيِّ الفوارسُ
فللخمر ما زرَّت عليه جيوبها
وللماء ما دارت عليه القلانسُ

يقول: «إن حد الخمر من صور هذه الفوارس التي في الكئوس إلى التراقي والنحور، وزيد الماء فيها مزاجًا، فانتهى الشراب إلى فوق رءوسها. ويجوز أن يكون انتهاء الحباب إلى ذلك الموضع لما مزجت فأزبدت، والأول أملح، وفائدته معرفة حدها صرفًا من معرفة حدها ممزوجة»(٢٦). فلا يخرج استخدام الرمز - عند ابن رشيق - عن الهدف الذي حدده للإشارة بقوله: «وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهرة لفظه»(٢٧). ولكن محاولة ابن رشيق - على أية حال - محاولة لاستشفاف عطاء معنوي أكثر دقة لأبيات الشعر، وتوليد لمعانيها، وليست صنعًا للغة خاصة، أو فكًا لطلسمات المعاني بواسطة رموز مبيتة خارج النص؛ كما أشار صاحب البرهان.

ومن هذه العناصر البيانية «اللحن»، ويعرفه صاحب البرهان: بأنه «التعريض بالشيء من غير تصريح، والكناية عنه بغيره» (ص١٠٩)، ويجعل من أغراضه الاحتراس؛ يقول: «وهو ترك مواجهة السفهاء والأنذال بما يكرهون، وإن كانوا لذلك مستحقين؛ خوفًا من بوادرهم وتسرعهم، وإدخال ذلك عليهم بالتعريض والكلام اللين، وفي ذلك يقول الله عز وجل: ﴿وَلَا تَسُبُّواْ الَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِ اللّهِ فَيَسُبُّواْ اللّهَ عَدْوًا بِغَيْرِ عِلْمٍ﴾(الأنعام ٦/ ١٠٨)، وقال لموسى وهارون في فرعون:﴿فَقُولَا لَهُ قَوْلًا لَّيِّنًا لَّعَلَّهُ يَتَذَكَّرُ أَوْ يَخْشَى﴾(٢٧)(طه ٢٠/ ٤٤) (ص١١١-١١٤)، فلعل هذا التوظيف للحن الذي تعين عليه الشواهد المستعملة يتفق مع أغراض الشيعة في التقية.

ومنها «الوحي»، وهو وسيلة خفية من وسائل التبليغ التي يقع بعضها في دائرة البيان (الأدب)؛ يقول: «وأما الوحي فإنه الإبانة عما في النفس بغير المشافهة على أي معنى وقعت، من إيماء، وإشارة، ورسالة، وكتابة» (ص١١٣).

ومنها «اللغز»، وهو مسلك عقلي في البيان يتفق مع إعلاء المتكلمين للعقل والجدل والتأويل، ويعرفه ابن وهب بقوله: «وهو قول استعمل فيه اللفظ المتشابه؛ طلبا للمعاياة والمحاجة، والفائدة في ذلك في العلوم الدنيوية رياضة الذهن في تصحيح المعاني، وإخراجها من المناقضة والفساد إلى معنى الصواب والحق، وقدح الفطنة في ذلك، واستنجاد الرأي باستخراجه...، والفائدة في استعمال ذلك في الدين المعارضة التي ذكرناها وقلنا: إن للإنسان استعمالها عند التقية حتى يخرج بهذا الكلام عن الكذب باشتراك الاسم» (ص١١٩- ١٢٠).

ومنها «المعارضة» في الكلام، وهي «المقابلة بين الكلامين المتفاوتين في اللفظ...، وإنما تستعمل المعارضة في التقية وفي مخاطبة من خيف شره؛ فيرى بظاهر القول، ويتخلص في معناه من الكذب الصراح، وذلك مثل قول بعضهم، وقد سأله بعض أهل الدولة العباسية عن قوله في لبس السواد؛ فقال: هل النور إلا في السواد؟ وأراد أن نورُ العين في سوادها، فأرضى السائل ولم يكذب» (ص٩٨ - ٩٩).

ويمتد التقسيم السابق إلى (ظاهر وباطن) إلى الضرب الأخير من البيان، وهو البيان بالكتاب، فبعد أن يتحدث عن طوائف الكتاب الخمسة من «كاتب خط، وكاتب عقد، وكاتب حكم، وكاتب تدبير، وكاتب لفظ، ولكل واحد من هؤلاء مذهب في الكتابة يخالف مذهب غيره» (ص٢٥٦)، يعقب بقوله: «فهذه أبواب الكتابة الظاهرة. فأما الكتابة الباطنة فإن القول لما كان فيه ما يحتاج الإنسان إلى ستره وكتمانه، ورمزه لنوع من أنواع الرأي

في استعمال ذلك، ووجه من وجوه المصلحة المقصودة فيه، حتى لا يقف عليه إلا من وثق به، وسكنت النفس إليه، وجعلت الترجمة والتعمية في الكتاب بدلاً من اللحن والرمز والإشارة وسائر ما ينبغي به القول؛ فعمي وترجم به الكتاب ما أريد ستره وكتمه كما رمز وعمي من القول ما أريد ستره» (ص٣٥٠).

وتتمثل الكتابة الباطنية في الترجمة والتعمية: «و(الترجمة): ما ترجم به عن شكل الحرف، إما بشكل حرف آخر غيره يبدل منه، أو بصورة تخترع له ليست من صور الحروف» (ص٣٥١). أما «التعمية» فهي تنقسم ثلاثة أقسام: «أحدها التعمية بالمعاني المشتقة؛ فتعميتنا الطاء باسم الطير، والواو باسم الوحش، والعين...، وهذه التعمية بالأجناس. وإما أن يوضع لكل حرف اسم من أسماء الناس أو الوحش أو الطير... والثاني من وجوه التعمية أن تعمي الكلمة بتغيير مراتب حروفها؛ فتجعل آخرها أولها، وأولها آخرها...» (ص٣٥٢ - ٣٥٣). ثم يذكر أن هذه الوسائل للإخفاء في الكتابة أكثر من أن تحصى؛ «لأنها بالوضع والاصطلاح، وليست بالطبع؛ ووجوه الوضع والاصطلاحات ليست مما تحصر فيها الصنعة الطبيعية، بل هي بلا نهاية» (ص٣٥٣).

ثم يذكر ابن وهب الوجوه التي تشارك فيها اللغة العربية غيرها من اللغات، مما يعود- في رأيه- إلى مباحث منطقية، كالخبر والطلب في علاقتهما بالصدق والكذب، ويحيل في هذه الوجوه إلى كتب المناطقة (ص٩٦). ويذكر كذلك من سنن البيان الوجوه التي تختص بها اللغة العربية (ص١٠١). ويوجه ابن وهب بعض هذه الأقسام توجيهًا كلاميًا يعتمد على العقل، ويرتبط بالإقناع والبرهنة، وهي من متطلبات الدعوة الشيعية التي تقتضي الإقناع بعقائدهم الخاصة، والترغيب في طاعة الأئمة؛ فيذكر منها:

❊ **المبالغة:** التي تتفق مع أغراض المتكلمين في إقرار حججهم في نفوس[٢٨] المتلقين، ويمثل لها ابن وهب بقول الله عز وجل: ﴿**وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ**﴾ (المائدة ٥/ ٦٤)، ويعلق بقوله: «ولربما قالوا بأنه قد أقتر علينا؛ فبالغ الله -عز وجل- في تقبيح قولهم وإخراجه على غاية الذم» (ص١٢٣).

❊ **الأمثال:** ويوجهها ابن وهب توجيهًا خاصًا يجعلها تتفق مع أغراض المتكلمين؛ فيسند إليها وظيفة التوضيح والإقناع والاحتجاج؛ يقول: «وأما الأمثال فإن الحكماء والعلماء والأدباء لم يزالوا يضربون الأمثال، ويبينون للناس تصرف الأحوال بالنظائر والأشكال» (ص١١٧). فيحدد وظيفتها من خلال استعمالات الحكماء والعلماء أولاً، ويمتد بهذه الوظيفة إلى الأدباء؛ فالجميع في رأيه يستعملونها استعمالاً واحدًا، ثم يعلل له بقوله: «وإنما فعلت العلماء ذلك؛ لأن الخبر في نفسه إذا كان ممكنًا فهو محتاج إلى ما يدل على صحته، والمثل مقرون بالحجة، ألا ترى أن الله عز وجل لو قال لعباده: إني لا أشرك أحدًا من خلائقي في ملكي، لكان ذلك قولاً محتاجًا إلى أن يدل على العلة فيه، ووجه الحكمة في استعماله، فلما قال: ﴿**ضَرَبَ لَكُم مَّثَلًا مِّنْ أَنفُسِكُمْ هَل لَّكُم مِّن مَّا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُم مِّن شُرَكَاء فِي مَا رَزَقْنَاكُمْ فَأَنتُمْ فِيهِ سَوَاء تَخَافُونَهُمْ كَخِيفَتِكُمْ أَنفُسَكُمْ**﴾ (الروم ٣٠/ ٢٨) كانت الحجة من تعارفهم مقرونة بما أراد أن يخبرهم به من أنه لا شريك له في ملكه من خلقه؛ لأنهم عالمون بأنهم لا يقرون أحدًا من عبيدهم على أن يكون فيما ملكوه مثلهم، بل يأنفون من ذلك ويدفعونه، فالله -عز وجل- أولى بأن يتعالى عن ذلك» (ص: ١١٨). ويؤكد المثال الذي وضحه ابن وهب الجو الكلامي الذي يبحث في صفات الله، ويجادل الجاحدين والمنكرين، ويوضح الحاجة إلى الدليل من أجل الإقناع والحجاج عن معتقدات الشيعة ودعوتهم الدينية/ السياسية.

* **الجدل والمجادلة**: ويذكر أنهما مما يدخل الشعر والنثر على السواء؛ يقول: «هما قول يقصد بهما إقامة الحجة فيما اختلف فيه اعتقاد المتجادلين، ويستعمل في المذاهب والديانات، وفي الحقوق والخصومات وفي التساؤل والاعتذارات، ويدخل في الشعر والنثر. وهو منقسم قسمين: أحدهما محمود والآخر مذموم، فأما المحمود فهو الذي يقصد به الحق، ويستعمل فيه الصدق. وأما المذموم فما أريد به المماراة والغلبة وطلب الرياء والسمعة» (ص١٧٦ - ١٧٧). ويبدو أن ارتباط الجدل بأغراض المتكلمين هو المسؤول عن هذه الصبغة الأخلاقية؛ فقد كان هدفهم الدفاع عن العقائد الإسلامية بالحجج العقلية، ومدار عملهم معالجة النص (الوحي) بالعقل، مما أبعدهم عن الجدل السوفطسائي الذى قد ينتصر للباطل. ويكشف صنيعهم السابق أيضًا عن جوانب أخرى من شعرية الأدب الشفوي والمكتوب تتمثل فى إمكان اشتماله على الحجاج.

ويذكر مصنف البرهان من أمثلة الجدل وطرقه ما يؤكد غايته الدينية الكلامية، وما يشير إلى معرفته بمذهب المعتزلة، والصلة بين المعتزلة والشيعة وثيقة، سواء على مستوى التاريخ أو مستوى الأصول العقدية[٢٩]؛ يقول: «ومنها أن العلة إذا كانت مأخوذة مما يوافق الخصم فيه، فلا مطعن فيها، وذلك مثل قول موحد سأله مشبه عن العلة في قوله: إن الله سبحانه ليس بجسم؛ فقال لاجتماعنا على أنه ليس يشبهه شيء، فلو كان جسمًا لكان مثل الأجسام في معنى الجسمية. وإذا كانت العلة مأخوذة مما يخالفك فيه الخصم فليس يجوز أن تحتج عليه بها إلا بعد أن تعلمه أن علتك مأخوذة مما يخالفك فيه، وأنه لا سبيل إلى تعريف صحتها إلا بعد أن تصح عنده المقدمات التي أوجبتها، وذلك كجواب موحد سأله ملحد عن العلة في إثبات الرسل، فليس يمكنه أن يبين ذلك إلا بعد أن يدل على البارئ سبحانه؛ فإذا صح في نفس خصمه أنه موجود، وأقر له بذلك، ذكر العلة في الرسل، فأما قبل ذلك فلا سبيل له إلى إيجاد العلة في ذلك» (ص١٨٢). واشتهار المعتزلة بأنهم أصحاب (التوحيد والعدل) أمر مشهور.

ويمكن أن نربط بالمؤثرات الكلامية في كتاب «البرهان» ما نجده من إلحاح على ضرورة مطابقة الكلام، الشعر منه والنثر، لمقتضى حال المخاطب، إلى درجة إباحة اللحن «عند الرؤساء الذين يلحنون، والملوك الذين لا يعرفون. فمن الرأي لذي العقل والحنكة والتجربة ألا تعرب بين أيديهم، وأن يدخل في اللحن مدخلهم، ولا يريهم أن له فضلاً عليهم» (ص٢٠٦)، مما يرتبط بالتقية وأصول الدعوة عند الشيعة. وكما ألزم الشاعر بأن «يخاطب كل مقصود بالشعر على مقدار فهمه...» (ص١٤٩)، ألزم أيضًا الناثر الخطيب والمترسل أن يكون «عارفًا بمواقع القول وأوقاته واحتمال المخاطبين له... فقد قيل لكل مقام مقال» (ص١٥٣).

ويلاحظ أن هذه الفكرة مما يشيع في النقد العربي القديم، ويتردد في مصنفاته التي تشاركت في تأليفها طوائف متعددة، منهم المتكلمون[٣٠]، المعتزلة والشيعة على وجه الخصوص، وفي ذلك تركيز على الوظيفة الإفهامية للأدب التي تعنى بالمتلقي وتتفق مع أغراض المتكلمين في الدعوة أو الحجاج عن معتقداتهم. وأنه قد تدخلت عوامل كثيرة في إعلاء دور المخاطب في المرسلة الأدبية في تراثنا النقدي والبلاغي، منها طبيعة دور الأديب في المجتمع العربي، ومكانه من النظام الطبقي فيه، بالإضافة إلى غلبة الوعي، في رأي النقاد العرب، في عملية الإبداع الأدبي، ويقظة العقل خلالها التي تصل بها في الغالب إلى درجة الصناعة الإرادية الواعية، وغيرها من العوامل الكثيرة المتشابكة والمتداخلة. لكننا مع ذلك نؤكد على مسئولية المتكلمين - من خلال البحث في إعجاز

النص القرآني، ومن خلال مشاركتهم في المجال السياسي، واحتكاكهم بالخلفاء وولاة الأمور - عن إشاعة هذه الفكرة وإعلائها، من خلال توظيفهم البيان لخدمة الدعوة إلى مذهبهم والإقناع بها. ولعل هذا المنهج الذي سلكه صاحب البرهان، والقضايا التي ناقشها، تقدم أنموذجًا حقيقيًا لما يسمى بطريقة المتكلمين في البحث البلاغي[٣١] التي انصرف عنها أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) في كتابه «الصناعتين» إلى طريقة الأدباء[٣٢]؛ فمما لا شك فيه أن طريقة المتكلمين تتجاوز – في رأينا– ما ذكره أستاذنا العالم الجليل أمين الخولي من مجرد العناية بالحدود والتقسيمات مع الإقلال من الشواهد الأدبية؛ فالنزوع إلى التقنين والرغبة فيه أمران متحققان في جل كتب البلاغة العربية؛ ومنها كتاب «الصناعتين» لأبي هلال العسكري[٣٣]. ويعد كتاب «البرهان» في وجوه البيان لأبي الحسين إسحاق بن وهب ق٤هـ مثالاً لها، أو دليلاً عليها.

خلاصة القول:

إن الشيعة كانت من الطوائف أو الفرق التي شاركت في التجربة الدينية والسياسية في المجتمع الإسلامى العربي في العصر الوسيط بخاصة، وكان لها ضرب من التعامل المتميز مع النص القرآني، وكان لها أيضًا تأثير في إشاعة بعض التصورات الأدبية وصناعة بعض المفاهيم التي تعبر عن هويتهم الثقافية الخاصة، التي نتجت عن تهميشهم وإقصائهم عن مركز السلطة في عصري الدولتين الأموية والعباسية.

الهوامش

١- يقول جاستون باشلار: «السماء مدورة مثل القبة. وفي هذا المشهد الطبيعي المدور يبدو كل شيء في حالة طمأنينة. الوجود مستدير ينشر استدارته، وينشر معها هدوء كل استدارة».
يُنظر، باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٤، ١٩٩٦، ص٢١٢.

٢- انظر: مادة (سبح) في لسان العرب، والقاموس المحيط.

٣- خليل أحمد خليل: معجم الرموز، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٥، مادة (دائرة)، ص٦٩. وانظر، فيليب سيرنج: الرموز في الفن – الأديان– الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق، ١٩٩٢، مواد: (الكرة، ماندالا، دولاب السماء...)، ص٤٧٨.

٤- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٥- عمر عبدالواحد: قراءة النص، دار حراء، القاهرة، ٢٠١١، ج٢، ص٣١، وتأمل لذلك سورة هود- على سبيل المثال – حيث ترد فيها قصص الأنبياء مع أقوامهم متتابعة.

٦- رأفت الشيخ: فى فلسفة التاريخ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٦، ص٦٨.

٧- انظر في توضيح أصول هذا النوع من تفسير التاريخ وارتباطه بدورة القمر أو الشمس، عمر عبدالواحد: التاريخ المؤول وجدل الأنا والآخر في القصيدة العربية، دار فرحة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٥٦، وما بعدها.

8- Dagmar C. G. Lorenz and Renate S. Posthofen، eds., **Transforming the Center، Eroding the Margins: Essays on Ethnic and Cultural Boundaries in German-Speaking** Countries (Columbia, SC: Camden House، 1998), p17-18.

9- Terry Kawashima, **Writing Margins: The Textual Construction of Gender** in Heian and Kamakura Japan, (Cambridge-MA Harvard-University Asia Center,2001), p3.

10- Ibid., p4.

11- Nnaemeka Ikpeze," **Post-Biafran Marginalization of the Igbo in Nigeria**", in **The politics of Memory: Truth، Healing، and Social Justice**, ed. Ifi Amadiume and Abdullahi An-Naim(London New York: Zed books, 2000), p90.

12- John Scott and Gordon Marshall," **Marginalization**", in **A Dictionary of Sociology** (New York: Oxford University press، 2009), p437.

13- Exclusion،Ibid., p234

١٤- حقق عبدالحميد العبادي نسبة الكتاب إلى قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، في حين رجح طه حسين أن يكون من تصنيف فقيه شيعي، ونشراه تحت عنوان «نقد النثر» المنسوب إلى قدامة بن جعفر سنة ١٩٣٨. وحقق علي حسن عبدالقادر نسبته إلى أبي الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب من رجال القرن الرابع الهجري، وكذلك فعل عبدالمنعم خفاجي، وشوقي ضيف، وبدوي طبانه، وبعض المستشرقين. ونشر الكتاب بالعراق بتاريخ ١٩٦٧/١٠/٥ بتحقيق: أحمد مطلوب، وخديجة الحديثي تحت عنوان: «البرهان في وجوه البيان» لـ ابن وهب. انظر تأريخًا لهذا الجدل في مقدمة نشرة حفني شرف عام ١٩٦٩ لكتاب «البرهان في وجوه البيان»، لـ ابن وهب، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١- ٢٥.

١٥- يحيل ابن وهب في كتابه إلى عدد من مصنفاته الأخرى:

- كتاب الإيضاح: وينقل عنه في الحديث عن أقسام الخبر، خبر الرسل والأئمة المعصومين عليهم السلام وهو من اليقين، ص ٧٨.

- كتاب الحجة: وينقل عنه في خبر التصديق، وهو ما لا يعلم إلا من جهة الآحاد، ص: ٧٩. ويبدو أن هناك تقاربًا بين موضوع هذين الكتابين؛ فقد قرن بينهما فقال: «وقد تكلمنا في هذا الباب في كتابي الحجة، والإيضاح بما أغنى عن إعادته»، ص ٧٧.

- كتاب أسرار القرآن: وينقل عنه في حديثه عن الرمز، ص١١٣.

- كتاب التعبد: وينقل عنه في حديثه عن الخلاف والمناقضة عند المتكلمين، ص ١٨٦.

١٦- محمد الحسين آل كاشف الغطاء: أصل الشيعة وأصولها، مطبعة العرفان، صيدا - لبنان، ط٢، ١٩٣٦، ص٩٦.

- زينب محمود الخضيري: دراسة فلسفية لبعض الفرق الشيعة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٩.

١٧- الشهرستانى: الملل والنحل، (على هامش كتاب: الفصل في الملل والنحل لـ ابن حزم)، مكتبة الخانجى، القاهرة، د.ت، ص٢٠١.

١٨- فقد نقل ابن وهب عن علي بن أبي طالب سبعًا وعشرين نقلاً، وعن جعفر الصادق ستة نقول، وذكر كلاً من: زين العابدين، والباقر، والرضا مرة واحدة، وذكر أئمة الشيعة عشر مرات.

١٩- وهذا الصنيع له أهميته لدى الشيعة؛ إذ يروى عن جعفر الصادق أن اسم أمير المؤمنين خاص بعلي، لا يتسمي به إلا كافر. يُنظر، موسى جار الله: الوشيعة في نقد عقائد الشيعة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٥٨). بالإضافة إلى دلالته على موقف شيعي من قضية إمامة المسلمين وخلافة رسول اللهﷺ.

٢٠- يقول موسى جار الله في كتاب «الوشيعة في نقد عقائد الشيعة»، ص١٥٦: «وكان للأئمة في الدعوة والأمور السياسية أسرار وأخبار... فقد قال إمام: ما قتلنا من أذاع سرنا خطأ، بل قتلناه قتل عمد».

٢١- زينب محمود الخضيري: دراسة فلسفية لبعض الفرق الشيعية، ص٢٦.

وراء تأججها في عام ١٩٨٠، فالاستبدال السياسي للنازية Nazism من قبل الشيوعية Communism، التي ولدت في دولة الأمن القومي؛ والتحول النفسي من الذات يتجسد في الزائف من الفيلم». فقد كان كل من السياسي والإحلال النفسي وثيقيّ الصلة بمهنة رونالد ريجان في الأفلام. ويعيد دولان في استجابته كتابة أطروحة روجين في الاحتفال بالقوة التي هي شكل من أشكال الفن الأمريكي الفريد لتشكيل كل واحد منّا. وقد أخبر دولان مراسل نيويورك تايمز أن الأفلام «تزيد من الواقع بدلاً من التقليل منه».

لقد كان هذا البيان بمثابة الترحيب بانهيار عامل التمييز بين الجمالي والواقعي؛ فليس الجمالي عالماً بديلاً لكنه وسيلة لتكثيف عالم واحد نعيش فيه. ولكن بعد ذلك ذهب المتحدث إلى التأكيد على أن الرئيس «عادة كان يستخدم الحدود الفاصلة في مقدمات الأفلام». وها هو - في لحظة الاستيلاء- يقر بأن الرئيس يقترض من الجمالية، وبالتالي يعترف بوجود تمييز للعمل. وبفعل ذلك فإنه يحترمه، ويلفت الانتباه إلى الفرق بين خطابه الرئاسي الخاص والحيل التي كان يشاركها بنفسه في وقت واحد؛ وهو الفرق الذي يقوم عليه انتقاله من ممثل إلى سياسي في جزء يعتمد عليه، وأنه علامات للنظام القانوني والاقتصادي الذي يمثله. فللجمالية الرأسمالية مطالب شكر وتقدير- ومن هنا تومض علامات مختلفة من حقوق الملكية على الشاشة أو تدرج في النص- والساحة السياسية تصر على أنها ليست خيالاً. وأنه بدون اعتراف الرئيس فالخطب المكتوبة من قبل أنتوني دولان أو غيرها لا يبدو أنها تهم أحداً؛ وهذا منذ فترة طويلة النهج المعياري العامل للسياسيين الأمريكيين. ولكن سيهتم الناس إذا تلا الرئيس الخطب التي تم رفعها بدون اعتراف من الأفلام القديمة. وقال بعد ذلك أنه لا يبدو أننا نعرف الفرق بين الخيال والواقع، والذي قد يكون مثيراً للقلق.

وبالطبع، لم يكن البيت الأبيض يستجيب لمشكلة نظرية، بل إلى تضمين الرئيس الذي بطريقة أو بأخرى، لا يدرك تماماً أنه اقتبس، أو أنه أدرك واختار كتم الحقيقة من أجل أن يجعل الانطباع أكثر قوةً؛ ففي نص واحد يكون في جزء منه قلقاً كالذي يسير في أثناء النوم، ويكون منتحلاً في الجزء الآخر. ولتجنب هذه التضمينات يحتاج المتحدث باسم البيت الأبيض في الواقع إلى استدعاء الفرق نفسه الذي كان في لحظة التقويض من قبل.

لقد كانت تصريحات المتحدث الرسمي متسرعة ومخصصة؛ لأنها لم تنتبه إلى انعكاس ذلك على إنتاج جدلية معقدة بين التمايز والهوية بسبب هذه التصريحات البليغة. وهذه الجدلية قوية بشكل دقيق؛ لأنها الآن عديمة التفكير تقريبًا؛ فهي محاولة كبيرة موجودة لفصل حدود الفن عن الحدود التي تدمره، مثل المحاولة التي تتمثل في عمل جيمسون أو ليوتار. ولكن أثر مثل هذه المحاولة هو إزالة نفسها من الظاهرة التي اقترحت للتحليل، ومن تفسير العلاقة بين الفن والخطابات المحيطة به في الثقافة الرأسمالية. والاحتجاج بدون جهد على قيمتين للفن-على ما يبدو متناقضتين-سمة من سمات الرأسمالية الأمريكية في أواخر القرن العشرين، وهذا نتيجة نزعات على المدى الطويل في العلاقة بين الفن والرأسمالية. وفي هذه اللحظة نفسها يتم تأسيس عامل التمييز بين الجمالية والواقع القائم أو بينها وبين إلغائه. ويمكننا القول -طبقًا لـ جيمسون- إن تأسيس التمييز هو الأثر الرئيس، بهدف تنفيرنا من خيالنا الخاص، من خلال عزل الأوهام في عالم سياسي خاص.

أو يمكننا أن نقول -طبقًا لـ ليوتار- إن إلغاء التمييز هو الأثر الرئيس، بهدف الوصول إلى إحداث الخلافات أو التهرب منها، من خلال إنشاء بنية أيديولوجية واحدة متآلفة. ولكن إذا طلب منا الاختيار بين هذه البدائل؛ فسوف نبتعد بعيدًا عن

تحليل العلاقة بين الرأسمالية والإنتاج الجمالي. فمنذ القرن السادس عشر، عندما بدأت لأول مرة آثار الفن في تنظيم شركة مساهمة يتم الشعور بها، وحتى الوقت الحاضر، والرأسمالية تنتج الحركة القوية والفعالة بين مؤسسة المجالات الخطابية المتميزة وانهيار تلك المجالات في مؤسسة أخرى. وتشكل هذه الحركة المضطربة قوة متميزة للرأسمالية بدلاً من تأمين موقف ما ثابت. وقد يتم العثور على العناصر الفردية -التي هي مجموعة الخطابات المتقطعة من جهة، والمونولوج الموحد لكل الخطابات من جهة أخرى- بصورة واضحة تمامًا في النظم الاقتصادية والاجتماعية الأخرى؛ ولكن الرأسمالية هي الوحيدة التي تمكنت من التوليد المذهل، وتداوله على ما يبدو لا ينضب بين الاتجاهين.

وقد تأثرتُ في استخدامي مصطلح «التداول Circulation» هنا بعمل دريدا، ولكن لحساسية الإستراتيجيات العملية للتفاوض والمقايضة أعتمدُ بدرجة أقل على نظرية ما بعد البنيوية أكثر من تشديدي على الإيقاعات الدائرة في السياسة الأمريكية، والتي من أهم نقاطها: ليست السياسة وحدها، بل البنية الكاملة للإنتاج والاستهلاك - التنظيم المنهجي للحياة العادية وإدراكها- هي التي تولد نمط صنع الحدود وكسرها، والتأرجح بين الموضوعات المرسومة والمجمل المونولوجي الذي أريد رسمه. ولو حصرنا تركيزنا على نطاق المؤسسات السياسية؛ فسوف نقع بسهولة في وهم أن كل شيء يعتمد على المواهب الفريدة-إذا كانت هذه هي الكلمة الصحيحة-لرونالد ريجان، وأنه نجح وحده في توليد التنقل الفعال بشكل كبير بين التخيلات الضخمة والعالمية والأقل مركزية الذي يميز إدارته. ويؤدي هذا الوهم بدوره إلى ما وصفه جون كارلوس راو John Carlos Rowe بـ «التسطيح الإنساني للسلطة The Humanist Trivialisation of Power»، وهذا التسطيح يوجد في التعبير السياسي المحلي الذي يعتقد بأن التخيلات السياسية الأمريكية هي نتاج لرجلٍ واحد وسوف تمر معه. وعلى العكس من ذلك، يعدُّ رونالد ريجان بشكل واضح نتاج بنية أمريكية أكبر وأكثر تحملاً، وليس فقط نتاج بنية سلطوية متطرفة أيديولوجيًّا وعسكريًّا، بل بنية متشكلة من المتعة والترفية والمنفعة، البنية التي تشكل المساحات التي نبني بها أنفسنا، والطريقة التي نقدم بها الأخبار والأوهام التي نستهلكها يوميًّا على شاشة السينما، ووسائل الترفية. إننا مميزون في الإنتاج والاستهلاك.

ومن ثمَّ فإنني أقترح أن تكون الحركة بين الإجمال والاختلاف، وبين الأسماء الموحدة والمتنوعة، وبين مركزية الحقيقة وانتشار كيانات مستقلة -باختصار بين رأسمالية ليوتار ورأسمالية جيمسون- مبنية على انتشار كيانات منفصلة في شعرية السلوك اليومي في أمريكا[٢٢]. دعونا نظر، على سبيل المثال، إلى وظيفة رئيس هوليوود؛ فإنها ليست رحلة إلى منتزه «يوسميتي Yosemite» الوطني، بل إنها بعيدة كل البعد عن التسلية البسيطة في كاليفورنيا. فمن المناحي الأكثر شعبية في يوسميتي «شلالات نيفادا Nevada Falls Trail».والأكثر شعبية في الواقع، السير في الطريق الذي يحتوي على «سيرفس بارك Service park»؛ لتمهيد الكيلومترات الأولى من أجل منع إجراء حفر الخنادق بسبب حركة المرور الكثيفة. وعند نقطة معينة يتوقف الأسفلت، وتواجهك علامة تخبرك أنك تدخل البرية، ثم تمر من الغابات الوطنية التي تحيط بالحديقة -الغابات التي تخدم أساسًا المشاتل المدعومة من الدولة لشركات الأخشاب الكبيرة، وبالتالي لا يمكن تمييزها من مساحات القطاع الخاص بشكل واضح والغابات المملوكة التي تكون متجاورة - إلى الحديقة نفسها، والتي تمثلت في دفع رسوم الدخول للحارس المسؤول عند مدخل الحديقة، وأخيرًا إلى المنطقة الثالثة والمتميزة من ترسيم الحدود الطبيعية

العلانية. وتتميز هذه المنطقة - التي يطلق عليها البرية - بالإنهاء المفاجئ للأسفلت وبالعلامة التي تسرد قواعد السلوك التي يجب أن تنتبه لها الآن: لا للكلاب، لا لإلقاء النفايات على الأرض، لا للحرائق، لا للتخييم بدون ترخيص، وهكذا دواليك. ثم يتم الإشارة إلى البرية بواسطة تكثيف القواعد، وهذا التكثيف بمثابة شرط للهروب من الأسفلت.

ويمكنك الاستمرار على هذا الطريق حتى تصل إلى منحدر حاد يقف عليه حراس البرية وقد اندفعت بشكل مدروس نحو سلم كاستيرون. ويؤدي هذا السلم إلى الجسر الذي يمتد إلى السيل المندفع، وستكافأ في منتصف الجسر بمنظر رائع لشلالات نيفادا، وفوق السور الذي يحميك من السقوط الذي قد يؤدي لموتك، كما يجعلك تستمتع برؤية البرية، توجد علامات - معلومات حول أبعاد السقوط، وتحذيرات من محاولة التسلق الغادرة، وغشاوة بقع الصخور، وعلامات الطريق لأولئك الذين يرغبون في مواصلة السير - ولوحة مطلية بالألومنيوم اَستُلهِمَ في نقشها مشاعر وردزوورث الغامضة بواسطة عالَم البيئة الكاليفورني جون موير John Muir. والممر، على ما أذكر، يؤكد لكم أنه في غضون السنوات المقبلة سوف تكون الصورة معلقة أمام أعينكم. وبالإضافة إلى هذه الكلمات، حُفِرَتْ صورة دقيقة في لوحة الألومنيوم أيضًا، وهي صورة لشلالات نيفادا مأخوذة من البقعة ذاتها التي تقفون عليها.

وتنشأ متعة هذه اللحظة -ما وراء متعة هواء الجبال والشلال والصخور الضخمة والغابات العميقة لصنوبر لودجربولي وصنوبر جيفري- من خلال نظرة صريحة على نحو غير عادي من عملية التداول التي تشكل تجربة الحديقة كلها. والبرية تكون مضمونة ومزالة في آن من قبل المبادارات الرسمية التي تحدد حدودها؛ ويتم تعيين الطبيعي ضد الأكثر اصطناعًا من خلال الوسائل التي تجعل من هذا القبيل معنى للمعارضة. وتمر العين من صورة «طبيعية» للشلال إلى الصورة المعدنية، كما لو أنها لتثبيت الفرق (لماذا يكلف شخصٌ ما نفسه عناء الذهاب إلى الحديقة في كل شيء؟ ولماذا لا ينظر ببساطة إلى صورتها في كتاب مصور؟)، حتى يتم طمس هذا الفرق، والطمس ليس بأية حال كامل، بل على العكس من ذلك؛ فالمتنزهات مثل متنزه يوسميتي واحدة من الطرق التي تشكل التمييز بين الطبيعة والحيلة في مجتمعنا. أما لوحة سرفيس بارك على جسر شلالات نيفادا تدعو بشكل ملائم إلى الانتباه إلى تداخل الطبيعة والحيلة التي تجعل التمييز ممكنًا.

ولعل ما هو مفقود في هذه الحكاية التمثيلية للجمالية الرأسمالية مسألة علاقات الملكية، فمنذ ذلك الحين والحدائق الوطنية موجودة على وجه التحديد للتعليق على هذه المسألة أو تهميشها من خلال أيديولوجية الفضاء العام المحفوظة. فالجميع يمتلك الحدائق العامة، وهذه الأيديولوجية إلى حد ما مجروحة بواسطة التطور الفعلي لحديقة مثل حديقة يوسميتي، بفنادقها المكلفة، والمطعم الذي يشترط ملابس معينة للدخول، ومتاجر الهدايا الفاخرة، وما شابه ذلك، ولكنه لم يتم تفريغها كليًّا؛ فقد أوقف وزير الداخلية القصير (جيمس وات James Watt) ترخيصًا لملعب الجولف الخاص الذي كان مقررًا بناؤه على أسس الحديقة بدون تدخل إدارة الجناح اليميني، وكان هناك غضب شعبي عندما قررت إحدى شركات الإنتاج التليفزيوني التي تعاقدت لتصوير سلسلة من الأفلام في يوسميتي أن ترسم صخورها لجعلها تبدو أكثر واقعية. ومن ثم فإن ما نحتاجه هو المثال الذي يجمع بين الترفيه أو التسلية، وعلم الجمال، والحياة العامة، والملكية الخاصة. والمثال الأكثر إلحاحًا لناقد أدبي مثلي ليست الوظيفة السياسية أو الحديقة الوطنية؛ ولكن الرواية.

وفي عام ١٩٧٦، أطلق سراحَ المحكوم عليه المدعو جاري جيلمور Gary Gilmore[٢٣] من السجن الفيدرالي، وانتقل إلى بروفو بولاية يوتا. وبعد أشهر عدة، سرق شخصين وقتلهما، واعتقل بسبب هذه الجرائم، وأدين بتهمة القتل. وأصبحت هذه القضية شهيرة عندما تطلب الأمر أن يُعدم جيلمور،وهي عقوبة لم يصابوا بها في أمريكا لسنوات عدة، وذلك بسبب الحماية القانونية. وعلى الرغم من الاعتراضات الشديدة التي تمّت بواسطة الاتحاد الأمريكي للحريات المدنية والجمعية الوطنية للنهوض بالملونين، فإن الحكم نُفِّذَ. وأصبحت المناورات القانونية والإعدام رميًا بالرصاص في نهاية المطاف أحداثًا تتناقلها وسائل الإعلام الوطنية. وإلى حد بعيد قبل الوضوح النهائي للإجراءات وقع انتباه الكاتب نورمان ميلر Norman Mailer، و ناشر كتبه وارنر Warner على هذه الإجراءات، ويدل اسم دار نشره «شركة وارنر للاتصالات» على طبيعة عمله؛ إذ أجرى كل من جِري هرزنبرج Jere Herzenberg مساعد ميلر للتفتيش الدقيق، ولورنس شيلر Lawrence Schiller الكاتب الصحفي والمحاور، مقابلات واسعة وحصلا على وثائق وسجلات، وإجراءات قضائية، وأوراق شخصية مثل رسائل عاطفية بين جيلمور وصديقته. وكانت بعض هذه المواد في النطاق العام لكن الكثير منها لم يكن كذلك، بل تمَّ شراؤه، وتوجد تفاصيل عمليات صياغتها بواسطة ميلر في «أغنية الجلاد The Executioner's Song»[٢٤]، وهي «رواية الحياة الحقيقية True Life Novel» كما يطلق عليها، والتي تجمع ببراعة بين الواقعية الوثائقية والمواضيع الرومانسية المميزة لميلر. وكانت الرواية ناجحة على المستويين: النقدي والشعبي؛ إذ أصبحت مؤشرًا على النجاح ليس من جانب المراجعات النقدية المعجبة بها فقط، لكن عن طريق كونها رمزًا للمنتج العالمي المطبوع على غلاف كتاب ورقي أيضًا. كما تمَّ تصنيفها بعد ذلك في سلسلة «NBC–TV» المصغرة؛ حيث ساعدت في أمسيات ناجحة لبيع السيارات، ومسحوق الصابون، ومزيل العرق.

وكان كتاب ميلر إضافة وأقل قابلية للتنبؤ بالتداعيات. وبينما كان يجهز أغنية الجلاد كانت هناك مقالة عنه منشورة في مجلة «People magazine». وقد جذبت هذه المقالة انتباه المحكوم عليه المدعو جاك هنري أبوت Jack H. Abbott الذي كتب إلي ميلر ليقدم له مباشرة صورة عن ظروف حياته في السجن. وبدءا يتبادلان الرسائل، ونما إعجاب ميلر بأبوت على نحو متزايد، ليس من أجل المعلومات التفصيلية الخاصة به فقط بل من أجل ما يسميه بـ «تدبيره الأدبي». وقُطِّعَتْ الرسائل ورُتِّبَتْ بواسطة إيرول ماكدونالد Errol McDonald محرر «راندوم هاوس Random House»، وظهرت في كتاب تحت عنوان «في بطن الوحش In the Belly of the Beast»[٢٥]. وانتشر هذا الكتاب أيضًا على نطاق واسع، وأسهم بمساعدة ميلر في حصول أبوت على إفراج مشروط.

وكتب ميلر في مقدمة كتاب أبوت «وأنا أكتب هذه الكلمات»: «سيحصل أبوت –على ما يبدو–على إفراج مشروط في هذا الصيف .. فمن المؤكد أن هذا هو الوقت المناسب للخروج»[٢٦]. وقد كتب أبوت في كتابه: «لم يسبق لي أن كنت في اتصال جسدي مع إنسان آخر قرابة عشرين عامًا إلا في شجار؛ أي في أعمال العراك، أو العنف»(ص٦٣). باختصار بعد تحرر أبوت، وهو أحد المشاهير الآن، اقترب من نادل في مطعم ليلي وسأله ليستخدم حمام الرجال. أخبره النادل -ريتشارد آدان Richard Adan، ممثل طموح وكاتب مسرحي- أن المطعم لا يوجد به حمام للرجال وسأله أن يتبعه إلى الخارج. وفيما يبدو أنه عندما تبع آدان أبوت إلى الخارج، ووصلا إلى

الثقافوية

جون ستوري*
ترجمة: السيد إمام**

نقوم في هذه الدراسة بفحص العمل الذي أنتجه ريتشارد هوجارت، وريموند ويليامز، وإ. بي طومسون، وستيوارت هول، وبادي وانيل في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات. يتشكل هذا العمل - على الرغم من بعض الاختلافات بين مؤلفيه - من النصوص المؤَسِّسَة للثقافوية culturalism؛ حيث كانت «الثقافوية» في بريطانيا - كما لاحظ هول (١٩٧٨) لاحقًا - «النزعة الأكثر حيوية وفطرية»، وسوف نختتم الدراسة بمناقشة مختصرة حول مَأْسَسَة الثقافوية في «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة» في برمنجهام.

لقد طور هوجارت، وويليامز مواقفهما في مواجهة «النزعة الليفيزية»[1]؛ حيث دشن الليفيزيون في بريطانيا فضاءً تعليميًّا لدراسة الثقافة الشعبية، واحتل هوجارت، وويليامز هذا الفضاء بطرق تتحدى الكثير من الافتراضات الأساسية لليفيزية، في الوقت الذي شاركا فيه أيضًا في بعض هذه الافتراضات. لقد أدى هذا المزيج المتناقض (استدعاء تقليد «الثقافة والحضارة»، والتحرك في الوقت ذاته إلى الأمام باتجاه النزعة الثقافوية والأسس التي قامت عليها مقاربة الدراسات الثقافية للثقافة الجماهيرية) إلى وصف كتابات مثل: «استعمالات القراءة والكتابة The Uses of Literacy »، و«الثقافة والمجتمع Culture and Society»، و«الثورة طويلة الأجل The Long Revolution» بأنها تمثل قطيعةً مع «الليفيزية اليسارية»، وتمثيلاً لها في الوقت ذاته (Hall, 1996a).

من جهة أخرى، يصف طومسون عمله بأنه ماركسي؛ حيث تم استخدام مصطلح «النزعة الثقافوية culturalism» لوصف عمله، وكذلك لوصف عمل هوجارت، وويليامز، وقد استخدم هذا الوصف ريتشارد جونسون (١٩٧٩) الذي كان أحد المديرين السابقين لـ «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة»، فقد استعمل جونسون المصطلح للإشارة إلى وجود مجموعة من الاهتمامات النظرية تربط عمل المنظرين الثلاثة؛ حيث تختلف أعمال كلٍّ منهم - كلّ على طريقته الخاصة - عن المظاهر الأساسية للتقاليد الموروثة: يختلف هوجارت مع الليفيزية، ويختلف طومسون مع الأشكال الميكانيكية والاقتصادية للماركسية. وما

* أستاذ الدراسات الثقافية بجامعة صندرلاند، إنجلترا.

** مترجم مصري.

يجمعهما هو مقاربةٌ تلح على أن تحليل ثقافة مجتمع ما - عبر الأشكال النصية، والممارسات الموثقة للثقافة - يُمكّن من إعادة تشكيل السلوك والأفكار النمطية التي يشارك فيها الرجال والنساء الذين ينتجون ويستهلكون النصوص والممارسات الخاصة بالمجتمع. إنه منظور يركز على «العامل البشري»، وعلى الإنتاج الفعّال للثقافة، عوضًا عن استهلاكها السلبي. وعلى الرغم من أن عمل هول ووانيل «الفنون الشعبية The Popular Arts» ليس مدرجًا ضمن اعتبارات تكوين النزعة الثقافوية من منطلق يساري ليفيزي؛ فإنه متضمن هنا بسبب تركيزه الليفيزي اليساري الكلاسيكي على الثقافة الشعبية. إن التعامل مع إسهامات هوجارت، وويليامز، وطومسون، وهول ووانيل بوصفها متنًا واحدًا، يميز بوضوح ظهور ما يعرف الآن بمقاربة الدراسات الثقافية للثقافة الجماهيرية، فقد كان المقر المؤسسي لهذه التطورات، ولا سيما في السبعينيات وأوائل الثمانينيات، هو «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة» في جامعة برمنجهام (انظر Green 1996).

ريتشارد هوجارت: «استعمالات القراءة والكتابة».

ينقسم كتاب «استعمالات القراءة والكتابة The Uses of Literacy» إلى قسمين: «نسق قديم»، يصف ثقافة الطبقة العاملة لطفولة هوجارت في الثلاثينيات، و«نسق يفسحُ مجالاً للجديد»، يصف الثقافة التقليدية للطبقة العاملة التي تهددها الأشكال الجديدة لوسائل الترفيه الجماهيرية في حقبة الخمسينيات. إن تقسيم الكتاب في حد ذاته على هذا النحو يشير إلى المنظور المتبع والخلاصة المنتظرة. فمن جهة، نحن أمام «الثقافة المعيشة» للثلاثينيات. ومن جهة أخرى، نواجه التدهور الثقافي للخمسينيات. لقد قال هوجارت بأنه - في أثناء كتابة هذا الكتاب - كان «الحنين إلى الماضي يصبغ مادته مقدمًا، لقد فَعَلْت كل ما في وسعي لمحو آثاره»(١٧:١٩٩٠). كما كان هوجارت على وعي أيضًا بأن التقسيم الذي اعتمده بين «القديم» و«الجديد» لا يلتفت بما يكفي إلى أهمية الاستمرارية بين الاثنين، وينبغي أيضًا ملاحظة أن دليله على «الأقدم» لا يرتكن إلى «استدعاءِ تقليدٍ رعوي - مُتَصَوَّر ضبابي نوعًا ما - بغية الهجوم على الحاضر، ولكن يرتكن - إلى حدٍ كبير - إلى ذكريات طفولتي منذ ما يقرب من عشرين سنة مضت». ودليله على التدهور الثقافي الذي يتمثل في الثقافة الجماهيرية لحقبة الخمسينيات هو المادة التي جمعها بوصفه محاضرًا وباحثًا جامعيًا. باختصار، يستند «الأقدم» إلى الخبرة الشخصية، بينما يستند «الجديد» إلى البحث الأكاديمي، وهذا - في حقيقة الأمر- تمييز دال وكاشف.

تجدر الإشارة أيضًا إلى شيء يتعلق بمشروع هوجارت الذي في الغالب ما يساء فهمه. إن ما يهاجمه ليس الانحطاط «الأخلاقي» في الطبقة العاملة في حد ذاته، ولكن ما يتصور أنه انحطاط «الجدية الأخلاقية» للثقافة التي تُقدَّم للطبقة العاملة. إنه يكرر في أكثر من مناسبة ثقته في قدرة الطبقة العاملة على مقاومة الكثير من ألاعيب الثقافة الجماهيرية. «هذه ليست بحال من الأحوال قوة مقاومة سلبية، وإنما هي شيء إيجابي، على الرغم من عدم وضوحها. إن الطبقات العاملة تمتلك قدرة طبيعية قوية لتحمل التغيير عبر تكييف أو استيعاب ما تريده من الجديد، وتجاهل ما عداه». وتنبع ثقة هوجارت من اعتقاده أن استجابات الطبقة العاملة للثقافة الجماهيرية تكون متحيزة على الدوام، فهي «غير مبالية»، وتعيش في عالم آخر، في تماس حدسي واعتيادي ولفظي مع الأسطورة، ومع الأقوال المأثورة والطقوس؛ وهذا ما يحميها من بعض أسوأ الآثار.

يقول هوجارت: «لقد اعتَبَرَ أعضاءُ الطبقة العاملة على نحو تقليديٍّ - أو على الأقل لأجيال عدة - أنَّ الفنَّ مَهْرَبٌ، وأنه شيءٌ يجلب المتعة، ولا يُفْتَرَض أن يكون له علاقة كبيرة بشئون الحياة اليومية. فالفن هامشي (لهو)... أما الحياة الحقيقية تتخذ منحى آخر... إن الهدف من الفن بالنسبة إليك هو الاستعمال».

يصف هوجارت استاطيقا الطبقة العاملة بوصفها «اهتمامًا طاغيًا بالتفاصيل الدقيقة» للحياة اليومية، وبوصفها اهتمامًا عميقًا بالمعروف فعلا، وكذلك بوصفها ذائقةً ثقافيةً «تستعرض عوضًا عن أن تستكشف». إن مستهلك الطبقة العاملة - بالنسبة إلى هوجارت - «لا يسعى إلى الهروب من الحياة الاعتيادية»، وإنما يسعى إلى تكثيفها في المعتقد القائل بأن «الحياة الاعتيادية ممتعة بطبيعتها»، ويرى أن لأساليب الترفيه الجماهيرية في حقبة الخمسينيات دورًا في هدم هذه الاستاطيقا، يقول هوجارت: «يصف دي إتش لورانس معظم وسائل الترفيه الجماهيرية بأنها «مضادة للحياة». إنها مليئة بالأضواء الفاسدة»، وبالمؤثرات الخاطئة، والمراوغات الأخلاقية.... إنها لا تقدم شيئًا يمكن في الحقيقة أن يأسر العقل أو القلب. إنها تساعد على التجفيف التدريجي لأنواع الترفيه الأكثر إيجابية واكتمالاً وتعاونية، هذه الأنواع التي يجنى فيها المرء الكثير عن طريق إعطاء الكثير».

ولا يقتصر الأمر في أن المتع التي تقدمها وسائل الترفيه الجماهيرية «غير مسئولة»، وغير مباشرة. إنها أيضًا تدمر نسيج ثقافة طبقة عاملة أقدم، وأكثر صحة وعافية. إن هوجارت يتشدد في أننا (في الخمسينيات) نتحرك باتجاه خلق ثقافة جماهيرية وليست شعبية، وأن ما تبقى مما كان - على الأقل في أجزاء منه - ثقافة متحضرة «للبشر» يتم تدميره، وأن الثقافة الجماهيرية هي - بأساليب مهمة معينة - أقل صحة من الثقافة البسيطة غير المتكلفة التي تحل محلها.

إن هوجارت يزعم أن ثقافة الطبقة العاملة في الثلاثينيات كانت تعبر عما يسميه «الحياة الأكثر ثراءً وامتلاءً» التي كانت تتميز بإحساس قوي بالمشاركة الجماعية. تلك ثقافة يصنعها البشر على وجه العموم، وإليك مثالاً معروفًا لما كان يعنيه، من خلال وصفه ليوم نموذجي على شاطئ البحر:

«انطلقت المركبة عبر الأراضي البراح نحو البحر، خلف المنازل التي تحف بالطريق التي تدير ظهرها في اعتراض على ركاب المركبة، وكان السائق يعرف المكان الذي يمكن فيه تناول القهوة والحصول على البسكويت، أو ربما بيضة كاملة وإفطار من شرائح لحم الخنزير، ثم غداء مقبول عند الوصول. وبعد ذلك تتفرق جماعة الركاب في مجموعات، ولكن غير متباعدين عن بعضهم؛ لأنهم يعرفون مكانهم في البلدة وموضعهم على الشاطئ حيث يشعرون بالراحة... ويقومون بجولة فيما وراء المحلات. ربما يتناولون مشروبًا، أو يجلسون على أحد كراسي البلاج لتناول الآيس كريم أو استحلاب حلوى النعناع، أو يضحكون بصوت عال. نرى إصرار السيدة جونسون على التجديف وقد علّق ثوبها في سروالها، وادعاء السيدة هندرسون أنها مارست الجنس مع حارس كرسي سطح المركب، أو في صف في حمام السيدات، ثم شراء الهدايا للأسرة، وتناول إفطار خفيف، وعودة مرة أخرى يتخللها الوقوف لتناول المشروبات على الطريق. وفي حالة ما إذا كانت الرحلة مخصصة للرجال، يكون هناك عدد من التوقفات، وصندوقان أو أكثر من علب البيرة في الخلف لتناولها في أثناء الرحلة. وفي مكان ما وسط الأراضي البراح، يهبط الركاب وينغمسون في موجة من الضحك العالي والمزاح الخشن حول سعة المثانة. ويعرف السائق بالضبط ما هو منتظر منه في أثناء رحلة عودة الجماعة الدافئة المكدسة والغنائية إلى البلدة؛ وفيما يتعلق به (السائق) فإنه يجمع بقشيشًا كبيرًا مقابل الأميال القليلة التي يقطعها في شوارع البلدة».

هذه ثقافة شعبية جماعية وعصامية، ويمكن أن يُنْتَقَد هوجارت بسبب رومانسيته. ولكن ينبغي أن نتعرف هنا - في الطاقة اليوتوبية للفقرة - على نموذج لنضال هوجارت لإرساء تمييز فعال للتفريق بين ثقافة «البشر»، و«عالم تنجز فيه الأشياء من أجل البشر».

يتألف القسم الأول من «استعمالات الكتابة والقراءة» عمومًا من نماذج من وسائل الترفيه التشاركية وذاتية الصنع، ونلاحظ أن التحليل سابق على الليفيزية بمدة كافية. إن هوجارت يدافع - على سبيل المثال - عن إعجاب الطبقة العاملة بالأغنية الشعبية في مقابل العدوانية الرافضة لتطلع سيسيل شارب[٢] (الليفيزي) لـ«نقاء» الموسيقى الفولكلورية (انظر Story، ٢٠٣)، ذلك وفقًا لشروط سرعان ما أصبحت مركزية بالنسبة إلى مشروع الدراسات الثقافية. إنه يجادل أن هذه الأغاني نجحت «بصرف النظر عن محاولات تين بان ألي[٣] Tin Pan Alley لترويجها»، لتلبية الاحتياجات العاطفية لجمهورها الشعبي. «وكما قال حول التكييف الشعبي لأغنية (بعد انتهاء الحفل After The Ball is Over)[٤] إنهم تعاملوا معها وفقًا لشروطهم الخاصة، ومن ثم فهي بالنسبة إليهم ليست ذلك الشيء الرخيص الذي كان يمكن أن تبدو عليه».

إن فكرة جذب جمهور ما يُوفِّق أغراضه الخاصة طبقاً للسلع التي تقدمها له الصناعات الثقافية - وفقًا لشروطه الخاصة - هي فكرة غير مطروقة إلى حد كبير، إلا أن الفكرة موجودة عند هوجارت. مرة أخرى يمكن الإشارة إلى التعقد الذي لم يُسْتَثمر بشكل مناسب لقسمَي كتاب «استعمالات القراءة والكتابة» الذي يُرْفَض في معظم الأحوال بدعوى أنه غير مطابق - نوعًا ما- للمعايير الأكاديمية، ولكونه نوستالجيًا، وأقرب ما يكون للسيرة الذاتية. إن نقطة الضعف الحقيقية في الكتاب هي عجزه عن نقل التبصرات من تناوله للثقافة الشعبية لحقبة الثلاثينيات إلى تناوله لما يدعى بالثقافة الجماهيرية لحقبة الخمسينيات. ولو كان قد فعل ذلك؛ لاكتشف فورًا عدم مناسبة العناوين الوصفية المتضادة، مثل: «الحياة الأكثر ثراءً وامتلاءً»، و«دعوات لعالم من غزل البنات»[٥]. ومن الجدير بالذكر - عند هذا الحد - أنه من غير الضروري القول بأن صورة هوجارت لحقبة الثلاثينيات قد صُبِغَت بالصبغة الرومانسية، لإثبات أن الصورة التي يقدمها لحقبة الخمسينيات مغرقة في التشاؤم وتتسم بالمغالاة. ولا يتعين كذلك إثبات أنه كان مخطئًا فيما يتعلق بحقبة الثلاثينيات كما يعتقد بعض النقاد، ربما كان مصيبًا فيما يتعلق بحقبة الثلاثينيات، ومخطئًا بالنسبة إلى الخمسينيات. إنه - شأنه في ذلك شأن الكثير من المفكرين الذين ينحدرون من أصول عُمَّالية - يميل ربما إلى تنحية تجربته الخاصة بالطبقة العاملة مؤقتًا أمام التنازل الحقيقي والمتخيل لزملائه الجدد من الطبقة الوسطى: «أعرف أن الطبقة العاملة المعاصرة في حالة يرثى لها، ولكن طبقتي كانت مختلفة». وعلى الرغم من عدم رغبتي في المبالغة في التأكيد على هذا الدافع، فقد صادف شيئًا من الدعم في مراجعة ويليامز (١٩٥٧) لكتاب «استعمالات القراءة والكتابة»، عندما علق على «تقرير هوجارت المحظوظ حول صبي المنحة الدراسية»[٦]: «الذي أعتقد - والكلام لـ ويليامز - أنه أُحْسِن استقباله من قبل بعض القراء (ولم لا؟ إنه يمثل إلى حد كبير ما كانوا يرغبون في سماعه، والآن يقوله صبي حقيقي للمنحة الدراسية)». ويبدي ويليامز (١٩٦٥) ملاحظة مشابهة - مرة أخرى - ولكن بوصفه أكثر عمومية، في مناقشته لـ «الحلفاء الغريبين» الذين في الغالب ما تجتذبهم المجموعات المهيمنة:

كان لنا في جيلنا طبقة جديدة من النوع نفسه: وهم الشبان والشابات الذين استفادوا من توسع التعليم العام، والذين تماهوا بأعداد مدهشة مع العالم الذي سمح لهم بالانتماء إليه، وقضوا معظم

أوقاتهم - بمباركة نظرائهم الجدد - في تسويغ وتوثيق السوقية الميئوس منها لأولئك الذين هجروهم. أما الشيء الضروري الآن فيتمثل في إضعاف الإيمان بالجدوى العملية من توسع تعليمي أبعد.

وعندما ينتقل هوجارت في القسم الثاني من هذه الدراسة إلى النظر في «بعض ملامح الحياة المعاصرة» يختفي المظهر العصامي لثقافة الطبقة العاملة في الغالب عن الأنظار. ويتم تقريبًا نسيان الاستاطيقا الشعبية - ذات الأهمية البالغة لفهم متعة الطبقة العاملة في الثلاثينيات - في حمى التسابق لإدانة الثقافة الجماهيرية لحقبة الخمسينيات. إن نجاح «أوبرات الصابون[٧] الإذاعية بنسائها المنتميات إلى الطبقة العاملة يرجع إلى تقديمها المتواصل بشكل ملحوظ للاعتيادي وغير الملاحظ تمامًا». وسيتكرر ذلك في مسلسلات الكرتون الصحفية التي تصور هؤلاء الأشخاص على شاكلة «الإنسان العادي» المهتم بشكل متواصل بفرص فوز ابنته في مسابقة الطبخ المدرسية، إنه تمرين يومي على مط التافه وعديم الأهمية. السؤال الأكثر أهمية الآن هو: ما الذي حدث للأهمية المتأصلة لليومي؟ وعوضًا عن الحديث عن استاطيقا شعبية، نُدْعَى لجولة حول قوة الصناعات الثقافية المتلاعبة. إن الثقافة الشعبية للخمسينيات - كما وصفها هوجارت - لم تعد تقدم إمكانية حياة كاملة الثراء، فكل شيء الآن مغرق في التفاهة والابتذال. لقد استشرت قوة «الثقافة التجارية» التي لا تتهاون في الهجوم على (ثقافة الطبقة العاملة التقليدية) القديمة لصالح الجديد؛ أي «النزعة البربرية المشعة» للثقافة الجماهيرية. هذا عالم تُدان فيه لكونك «من طراز عتيق»، إنها حالة يشعر إزاءها الصغار بالضعف بشكل خاص. هؤلاء «البرابرة في أرض العجائب» يطلبون أكثر، ويحصلون على أكثر مما كان يطلب ويحصل عليه آباؤهم وأجدادهم أو يتوقعون طلبه والحصول عليه. إلا أن مذهب المتعة الطائش المفترض الذي يتغذى على زاد هزيل ومبتذل، يؤدي إلى إفراط مُنْهِك.

«إن قضاء وقتٍ ممتع» قد يبدو مهمًّا بدرجة تتجاوز كل المطالب الأخرى تقريبًا، ومع ذلك عندما يُسْمح بفعل هذا يصبح الاستمتاع بوقت طيب إلى حد كبير مسألة روتين. إن المحاجة الأقوى ضد أساليب الترفيه الحديثة لا تكمن في أنها تفسد الذوق - يمكن للإفساد أن يكون حيًّا وفعالاً - بقدر ما تكمن في استفزازه، وفي النهاية تتسبب في تبلده، ثم تقتله في نهاية المطاف... إنها تقتله من العصب ذاته، ومع ذلك تربك جمهورها وتقنعه بعجزه التام عن التقصي والقول بأن «هذه الكعكة مصنوعة في حقيقة الأمر من نشارة الخشب».

وعلى الرغم من عدم بلوغ هذه المرحلة (في أواخر الخمسينيات)، فإن كل العلامات تشير - حسب هوجارت - إلى أن هذه هي الطريقة التي يسير بها العالم. ولكن حتى في «عالم غزل البنات» الهش هذا، لا تزال توجد علامات للمقاومة. على سبيل المثال، فإنه على الرغم من أن الثقافة الجماهيرية يمكن أن تنتج بعض الأغاني الشعبية المفزعة، فإن الناس لا يضطرون إلى الغناء أو الاستماع لهذه الأغاني، والكثيرون لا يفعلون. أما الذين يفعلون ففي الغالب ما يجعلون الأغاني أفضل مما هي عليه حقيقة... الناس غالبًا ما يقرأونها على طريقتهم الخاصة. وحتى لهذا السبب، تكون أقل تأثرًا مما تشير إليه مبيعاتها.

مرة أخرى، يذكرنا هذا أن هوجارت يستهدف - على نحو ما - منتجي السلع التي تُصْنَع منها الثقافة الشعبية، وليس أولئك الذين يحولون هذه السلع (أو لا يحولونها) إلى ثقافة شعبية. وعلى الرغم من أنه يقدم الكثير من النماذج التي تبرهن على التدهور الثقافي، فإنه يرى أن المتخيل الشعبي - على نحو مثير للجدل - هو نموذجه الأساسي للتدهور. إنه

يقارن فقرة من الكتابة المعاصرة (وهي محاكاة من صنعه هو نفسه في حقيقة الأمر) بمقتطف من رواية «إيست لاين»[٨] لـ إلن وود، وآخر من رواية جورج إليوت الأولى «آدم بيد»[٩]. ويخلص إلى أن المقتطف المعاصر هزيل ومبتذل مقارنةً بالمقتطفين الآخرين، فيصفها قائلاً: «قطرات معلبة من الحليب والماء تدرأ آلام الجوع مؤقتًا، ولا تغني عن الإشباع الذي تحققه وجبة دسمة مشبعة». وبصرف النظر عن أن المقتطف المعاصر محاكاة – شأنه في ذلك شأن كل نماذجه المعاصرة- يجادل هوجارت بأن تدنيه يرجع إلى افتقاره لـ «الحسّ الأخلاقي» الموجود في المقتطفين الآخرين. وقد يكون هذا صحيحًا، ولكن المهم أيضًا هو الطريقة التي يكون بها المقتطفان الآخران ممتلئين بـ «حس أخلاقي»، بمعنى محدد نوعًا ما. فهما مقتطفان يحاولان توجيه القارئ إلى ما يتعين التفكير فيه. إنهما – كما يرى – «وعظيان». أما المقتطف المعاصر فهزيل، بمعنى محدد نوعًا ما، فهو لا يخبر القارئ بما يتعين التفكير فيه، ومن ثم فإنه على الرغم من إمكانية وجود أرضيات عديدة قد نرغب على أساسها في تصنيف المقتطفات الثلاثة، فإن رواية «آدم بيد» تأتي في المقدمة، بينما يأتي المقتطف المعاصر في المؤخرة. يبدو -إذن- أن «النغمة الأخلاقية» – بمعنى أن يلتزم المتخيل بإخبار الناس بما يتعين التفكير فيه- لا تؤدي بنا سوى إلى عودة إلى يقينيات ليفيزية زائفة. ومع ذلك بوسعنا بسهولة أن نعكس الحكم القائل بأن يتم تقييم المقتطف المعاصر وفقًا لصفاته الاختزالية والاستجوابية. إنه يدعونا بألا نسمح لأحد بالتفكير نيابة عنا، وينبغي ألا يُرفض هذا بوصفه غيابًا للفكر (أو لـ «نغمة أخلاقية» بالنسبة إلى هذا الموضوع)، وإنما بوصفه غيابًا ممتلئًا بالحضور الممكن يُدْعى القارئ لإنتاجه بفاعلية.

إن أحد العلامات اللافتة المفترضة للرحلة في عالم «غزل البنات» هو الزائر الاعتيادي لـ «بارات الحليب Milk bars»[١٠] الجديدة، و«صبي صندوق الموسيقى The juke box boy» – مصطلحه الدال على أسلوب الثقافة الفرعية المسمى «تِد بوي Ted boy»[١١] الذي ظهر في بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية. إن «بارات الحليب» ذاتها أَعْراضِيَّة؛ أي أنها تشير في الحال – من خلال بذاءة حلياتها الحداثية الصغيرة التافهة وبهرجتها الصارخة – إلى انهيار استاطيقي مكتمل الأركان. ويكون الزبائن في معظم الأحوال «صبية تتفاوت أعمارهم ما بين الخامسة عشرة والعشرين، يرتدون بذلاً من الجوخ أو أربطة عنق مصورة، ويصطنعون هيئة أمريكية متكاسلة». وسبب وجودهم هناك هو «وضع قطع النقود، واحدةً بعد الأخرى في صندوق الموسيقى الآلي»؛ حيث ينبعث ضجيج الموسيقى المسجلة من الصندوق، بما «يسمح للموسيقى بالانبعاث عاليًا إلى الحد الذي يكفي ليملأ ضجيجها قاعة رقص معقولة الحجم». «ويهز الشبان الصغار مناكبهم أو يحدقون على نحو يائس – على طريقة همفري بوجارت[١٢] – إلى الكراسي الأنبوبية».

وإذا قارنا هذا كله حتى مع الحانة الواقعة على الجانب الآخر من الطريق، فإنه ليس أكثر من شكل شاحب من أشكال التهتك، ونوع من التحلل الروحي وسط رائحة الحليب المغلي. والكثير من الزبائن - بملابسهم وقصات شعورهم وتعبيرات وجوههم - يعيشون إلى حد بعيد في عالم من الأسطورة، يتألف من عناصر قليلة بسيطة يعتبرونها عناصر الأسلوب الأمريكي.

وتبعًا لهوجارت: «إنهم مجموعة من الشباب تبعث على الكآبة... وربما كان معظمهم أقل ذكاءً نوعًا ما من المتوسط [شباب الطبقة العاملة]، ومن ثم أكثر تعرضًا من غيرهم للتقاليع الجماهيرية الموهنة لأيامهم... إنهم لا يضطلعون بأية مسئوليات، وإحساسهم بالمسئولية ضعيف، سواء تجاه أنفسهم أو تجاه الآخرين».

وعلى الرغم من كونهم «ليسوا قياسيين»؛ فإنهم بمثابة علامة تنذر بالسوء لما هو قادم، يقول: «هؤلاء هم الأشخاص الذين تنزع بعض القوى المعاصرة لخلقهم، فهم نماذج من الأقنان فاقدي الهدف المدجنين لطبقة مُراقبي الآلات... وصورة للهمجي المنغمس في الملذات والسلبي الذي يستقل حافلة بقوة خمسين حصانًا مقابل ثلاثة بنسات، لمشاهدة فيلم تكلف إنتاجه خمسة ملايين دولار مقابل دولار وثمانية بنسات. إن هذا ليس ببساطة أعجوبة اجتماعية، ولكنه نذير سوء».

إن صبي صندوق الموسيقى الذي يحمل أعراضيًّا نبوءة مجتمع يهبط فيه «الجزء الأكبر من السكان إلى حالة من الاستسلام التقبلي المنصاع، عيونهم معلقة بأجهزة التليفزيون، وبوسترات المشاهير والرموز الجنسية، وشاشات السينما».

ومع ذلك، لا يشعر هوجارت باليأس الكامل من مسيرة الثقافة الجماهيرية. إنه يعرف - على سبيل المثال - أن الطبقة العاملة «لا تحيا حياة تفتقر إلى الخيال على النحو الذي توحي به قراءة أدبهم». إن الثقافة الشعبية القديمة التي تعتمد على المشاركة والعصامية التي لا تزال موجودة في الأساليب التي يتحدث بها أعضاء الطبقة العاملة، وفي نوادي العمال، وطرق الغناء، وفرق الموسيقى النحاسية، وأنواع المجلات الأكثر قدمًا، وألعاب الرشق بالسهام و«الدومينو». والأكثر من ذلك فإن هوجارت يثق في «منابعهم الأخلاقية المعتبرة» التي تسمح لهم وتشجعهم على مواصلة تكييف السلع والممارسات التسليعية لصناعات الثقافة وفقًا لأغراضهم. باختصار، «إنهم أقل تأثرًا بشكل كبير مما يمكن أن يقتضيه الحال، ومن ثم يكون السؤال: كم سيدوم هذا المخزون من رأس المال الأخلاقي؟ وما إذا كان يخضع في الوقت الراهن للتجديد؟». وعلى الرغم من تفاؤله المشوب بالحذر، فإنه يُنَبِّه إلى أن ذلك إنما هو شكلٌ من أشكال الانغماس الذاتي الذي يهدف إلى التشديد على هذه المرونة في مواجهة «الضغوط الخطيرة المتزايدة» للثقافة الجماهيرية، بكل هدمها للمشاركة الأصيلة، فضلاً عن «دعوة فارغة بشكل متزايد... للمشاركة في نوع من الحميمية». وخوفه النهائي هو أن «التجارة التنافسية» قد يكون لها أهداف شمولية، يقول:

أما وقد حيل بينها الآن وبين التأكيد على «انحطاط» التجارة التنافسية اقتصاديًّا... فإنها تصبح شكلاً جديدًا وأقوى من أشكال الخضوع، ويَعِد هذا الخضوع بأن يكون أقوى من القديم لأن التقيد بأغلال التبعية الثقافية أسهل، والتحرر منها أصعب من التقيد بأغلال التبعية الاقتصادية والتحرر منها.

إن مقاربة هوجارت للثقافة الشعبية يجمعها الكثير من القواسم المشتركة مع المقاربة الليفيزية، (الأمر الذي يتبين في تحليل الثقافة الشعبية في الجزء الثاني من هذا الكتاب)، فكلاهما يشتغل على فكرة الانحطاط الثقافي، وكلاهما يرى في التعليم أداة لمقاومة ألاعيب الثقافة الجماهيرية. ومع ذلك، فإن ما يجعل مقاربته مختلفة عن مقاربة ليفيز هو اهتمامه التفصيلي - وفوق هذا كله التزامه الواضح - بثقافة الطبقة العاملة. والمسافة التي تفصله عن الليفيزية أوضح ما تكون في محتوى تعارضه الثنائي «الماضي الطيب - الحاضر الرديء». بدلاً من المجتمع العضوي للقرن السابع عشر، يكون «ماضيه الطيب» ثقافةَ الطبقة العاملة للثلاثينيات. وما يحتفي به هوجارت في حقبة الثلاثينيات هو الثقافة نفسها التي تصدى الليفيزيون لمقاومتها. إن هذا وحده يجعل مقاربته نقدًا ضمنيًّا لليفيزية وتطويرًا أكاديميًّا لها. ولكن - كما يشير هول (١٩٨٠b) - على الرغم من رفض هوجارت لـ «الكثير من أحكام ليفيز الثقافية المضمرة»، نجده «يواصل - في استخدامه لمنهجية ليفيز الأدبية - تقليدًا Tradition، بينما كان يسعى على صعيد الممارسة إلى تحويله».

ريموند ويليامز: «تحليل الثقافة».

كان تأثير ريموند ويليامز على الدراسات الثقافية ضخمًا، فقد قدم إسهامات مهمة لفهمنا للنظرية الثقافية، والتاريخ الثقافي، والتليفزيون، والصحافة، والإذاعة، والإعلان. إن ببليوجرافيا أوكونور (١٩٨٩) حول أعمال ويليامز المنشورة تستغرق تسعًا وثلاثين صفحة، وتبدو إسهاماته أكثر تميزًا عندما نتأمل أصوله في الطبقة العاملة في ويلز (كان أبوه موظفًا مختصًا بالاتصالات/ إشارجيًا في السكة الحديد)، وعمله الأكاديمي أستاذًا للدراما في جامعة كمبريدج، وسوف أكتفي في هذا القسم فقط بالتعليق على إسهامه في تأسيس النزعة الثقافوية، وما أضافته لدراسة الثقافة الشعبية.

في «تحليل الثقافة» يوجز ويليامز (٢٠٠٩) «المقولات العامة الثلاثة لتعريف الثقافة»، فيما يلي:

أولًا: المقولة المثالية، «التي تكون فيها الثقافة حالة أو سيرورة من الكمال الإنساني، على ضوء بعض القيم المطلقة أو الكلية». إن دور التحليل الثقافي - وفقًا لهذا التعريف - «هو بالأساس اكتشاف ووصف تلك القيم الموجودة في الحيوات والأعمال التي يمكن رؤيتها بوصفها تؤلف نظامًا خالدًا، أو تمتلك إحالة دائمة للوضع الإنساني العام». هذا هو التعريف المتوارث من أرنولد، والمستخدم من قبل الليفيزية؛ أي ما يدعوه في «الثقافة والمجتمع Culture and Society» الثقافة بوصفها «محكمة الاستئناف الإنسانية» المطلقة، «التي تحتل مكانة أعلى من سيرورات الحكم الاجتماعي العملي، ومع ذلك تقدم نفسها بوصفها بديلًا مُخَفِّفًا وتجميعيًّا»(Williams, 1963: 17).

ثانيًا: السجل التوثيقي، ويقصد به النصوص والممارسات الباقية على قيد الحياة لثقافة ما. ووفقًا لهذا التعريف «تكون الثقافة هي هيكل العمل الفكري والخيالي الذي يُسَجَّل فيه الفكر والخبرة الإنسانيان على نحو مُفَصَّل بشتى الطرق» (Williams, 2009: ibid). ويكون التقييم النقدي هو الهدف من وراء التحليل الثقافي وفقًا لهذا التعريف. ولهذا يمكنه أن يتخذ شكل تحليل يشبه التحليل المستخدم من قبل النموذج «المثالي»، فهو فعل من أفعال الغربلة النقدية حتى الوصول إلى اكتشاف ما يدعوه أرنولد «أفضل ما تم التفكير فيه وقوله». ويمكن أن يتضمن أيضًا ممارسة أقل كثافة؛ أي الثقافي بوصفه الموضوع النقدي للوصف والتقييم التأويلي (وتعد الدراسات الثقافية النموذج الواضح لهذه الممارسة). وأخيرًا قد يتضمن وظيفة تقييمية أكثر تاريخية وأقل أدبية؛ أي فعلًا من أفعال القراءة النقدية لقياس أهميتها بوصفها «وثيقة تاريخية» (وأبرز مثال لهذه الممارسة هو الدراسات التاريخية).

ثالثًا: التعريف الاجتماعي للثقافة، «الذي تكون الثقافة وفقًا له وصفًا لأسلوب محدد في الحياة» (ibid.). والتعريف الاجتماعي للثقافة ذو أهمية لتأسيس النزعة الثقافوية؛ حيث يقدم هذا التعريف ثلاث طرق جديدة للتفكير في الثقافة: أولًا، الموقف «الأنثروبولوجي» الذي يرى الثقافة وصفًا لأسلوب خاص في الحياة. ثانيًا، قضية كون الثقافة «تعبر عن معان وقيم محددة في الحياة» (ibid.). ثالثًا، الدعوى بأن عمل التحليل الثقافي ينبغي أن يكون توضيحًا للمعاني والقيم الضمنية والصريحة في أسلوب معين من أساليب الحياة، في ثقافة بعينها» (ibid.). وويليامز على وعي بأن نوع التحليل الذي يقتضيه التعريف الاجتماعي سوف يتضمن في الغالب «تحليلًا للعناصر الموجودة في أسلوب للحياة، وهو لا يمثل بالنسبة إلى أتباع التعريفات الأخرى «ثقافة» على الإطلاق». وفضلًا عن ذلك، بينما لا يزال هذا التحليل يُفَعِّل صيغًا لتقييم النمط «المثالي» و«التوثيقي»، فإنه سوف يمتد أيضًا لتأكيد لا يسعى كثيرًا - من وراء دراسة معانٍ وقيم خاصة -

إلى مقارنتها، بوصفها طريقة لإرساء مقياس، وإنما لاكتشاف «قوانين» و«اتجاهات» عامة محددة من خلال دراسة صيغ التغيير التي يمكن بها فهم التطور الاجتماعي والثقافي - بوصفه كلاً - فهمًا أفضل.

وتؤسس النقاط الثلاث المجسدة في التعريف الاجتماعي للثقافة - الثقافةَ بوصفها أسلوبًا خاصًا في الحياة، والثقافة بوصفها تعبيرًا عن معانٍ وقيم محددة في الحياة، والتحليل الثقافي بوصفه طريقة لإعادة تشكيل أسلوب خاص للحياة - لكل من المنظور العام والإجراءات الأساسية للنزعة الثقافوية. ويعارض ويليامز مع ذلك استبعاد أي من الأساليب الثلاثة لفهم الثقافة: «في كل منها إحالة مهمة...، وإذا سلمنا بهذا، فإن ما يستوجب اهتمامنا هو العلاقات القائمة بينها». إنه يصف أي تعريف يفشل في أن يتضمن التعريفين الآخرين بأنه غير مناسب، وغير مقبول: «ومهما يكن من أمر صعوبتها على صعيد الممارسة، فإن علينا أن نحاول إدراك هذه السيرورة بوصفها كلاً، وربط دراساتنا الخاصة، إن لم يكن على نحو صريح على الأقل عبر الإحالة النهائية، بالتنظيم الفعلي والمعقد». وكما يوضح: «سوف أُعَرِّف نظرية الثقافة -إذن- بوصفها دراسة العلاقات بين عناصرَ في أسلوب كلي للحياة. إن تحليل الثقافة هو محاولة اكتشاف طبيعة التنظيم الذي هو مركب من هذه العلاقات. وفي هذا السياق يكون تحليل أعمال أو مؤسسات بعينها تحليلاً لتنظيمها الأساسي للعلاقات التي تجسدها الأعمال والمؤسسات، بوصفها أجزاءً للتنظيم كله».

وعند تناول «التنظيم المعقد» للثقافة بوصفها أسلوبًا خاصًا للحياة، يكون الهدف من التحليل الثقافي دائمًا هو فهم ما تعبر عنه ثقافة ما؛ أي «الخبرة الفعلية التي كان البشر يمارسون بها وجودهم في ثقافة ما، إنها العنصر المهم المشترك، وهي كذلك تواصل اجتماعي خاص من الخبرة». إن الثقافة باختصار إعادة تشكيل ما يدعوه ويليامز «بنية الشعور The Structure of Feeling». ويقصد ويليامز بـ «بنية الشعور»: القيم المشتركة لجماعة ما، أو لطبقة ما، أو لمجتمع ما. ويُستعمل المصطلح لوصفِ بنية خطابية بمثابة تقاطع بين لا وعي ثقافي جمعي وأيديولوجيا ما. إنه يستعمل المصطلح -على سبيل المثال- لتوضيح الطريقة التي تَسْتَخْدِم بها الكثير من روايات القرن التاسع عشر «حلولاً سحرية» لردم الفجوة بين «الأخلاقي والتجربة». ويقدم أمثلة حول الكيفية التي يتحرر بها الرجال والنساء. مثل التحرر من زيجات تخلو من الحب نتيجة لوفاة مؤاتية لأحد الوالدين أو إصابته بالجنون، أو أن تُكْتَشَف وصية المتوفى بشكل مفاجئ للتغلب على تحول الحظوظ، أو أن يتعرض الأشرار للضياع في الإمبراطورية، أو حين يعود الفقراء من الإمبراطورية محملين بالثروات الطائلة، أو أن يوضع أولئك الذين لا تلبي التنظيمات الاجتماعية السائدة تطلعاتهم في مَركَبٍ لتحقيق أحلامهم في مكان آخر. يُقدِّم هؤلاء جميعًا كأمثلة لبنية الشعور المشترك، وكذلك بوصفهم التمثيل اللاواعي والواعي في النصوص الروائية لتناقضات مجتمع القرن التاسع عشر. والغرض من التحليل الثقافي هو قراءة بنية الشعور من خلال السجل الوثائقي، «من القصائد حتى المباني وتقاليع الثياب». وكما يوضح:

«ما نبحث عنه دائمًا هو الحياة الفعلية التي يناط بالتنظيم كله التعبير عنها. وتكمن أهمية الثقافة الوثائقية - على نحو أوضح ما يكون - في تعبيرها عن هذه الحياة بعبارات مباشرة، عندما يصمت الشهود الأحياء». (ibid)

ويتعقد الموقف عبر حقيقة أن تلك الثقافة توجد على الدوام على ثلاثة مستويات:

يتعين علينا أن نميز بين ثلاثة مستويات من الثقافة، وإنْ في تعريفها الأكثر عمومية: هناك الثقافة المعيشة لزمن ومكان معينين التي تتاح لأولئك الذين يعيشون في ذلك الزمان والمكان. وهناك

الثقافة المسجلة من كل نوع، من الفن وحتى أكثر الوقائع يوميةً. وهناك أيضًا ثقافة التقليد الانتقائي بوصفها العامل الذي يربط الثقافة المعيشة وثقافات المرحلة.

إن الثقافة المعيشة ثقافةٌ تُعاش وتُخْبَر من قبل الناس في وجودهم من يوم إلى آخر، في مكان بعينه ولحظة زمنية محددة، والوحيدون الذين يتاح لهم الوصول الكامل لهذه الثقافة هم أولئك الذين عايشوا بالفعل بنية شعورها. وما أن تنقضي اللحظة التاريخية حتى تبدأ بنية الشعور في التشظي. ويكون مدخل التحليل الثقافي لها - فقط - من خلال السجل الوثائقي للثقافة، إلا أن السجل الثقافي نفسه يتشظى بفعل سيرورات «التقليد الانتقائي the selective tradition». وبين ثقافة معيشة وإعادة تشكيلها في التحليل الثقافي، تضيع تفاصيل كثيرة. على سبيل المثال - كما يشير ويليامز - لا يمكن لأحد أن يدعي أنه قرأ كل روايات القرن التاسع عشر. بدلاً من ذلك، لدينا المتخصص الذي بوسعه الادعاء بأنه قرأ عدة مئات، والأكاديمي صاحب الاهتمام الذي قرأ عددًا أقل نوعًا ما، و«القارئ المتعلم» الذي قرأ عددًا أقل من ذلك. إن سيرورة الانتقاء الواضحة هاته لا تمنع المجموعات الثلاث من القراء من الاشتراك في إحساس بطبيعة رواية القرن التاسع عشر. ويعلم ويليامز بطبيعة الحال أنه لا يوجد قارئ من قراء القرن التاسع عشر يمكن أن يدعي أنه قرأ كل روايات القرن التاسع عشر، وما يقصده ويليامز أن قارئ القرن التاسع عشر «كان يمتلك شيئًا...لا يمكن لأي أحد لاحق أن يمتلكه، وهو الإحساس بالحياة التي كانت تُكتب الروايات ضمن إطارها، والتي نقاربها الآن عبر انتقائنا». وبالنسبة إلى ويليامز، فإنه من الأهمية بمكان فهم انتقائية التقاليد الثقافية، إنها (حتمًا) تنتج سجلاً ثقافيًا، أو تقليدًا ثقافيًا يتميز «برفض لمناطق عديدة لما كان في يوم من الأيام ثقافة حيّة». بالإضافة إلى هذا، كما أوضح ويليامز في كتابه «الثقافة والمجتمع» سوف يكون هناك دائمًا ميل إلى أن تكون سيرورة الانتقاء هذه على علاقة باهتمامات الطبقة المهيمنة بل أن تُحْكَم بواسطتها»(١٩٦٣: ٣١٣).

داخل أي مجتمع معطى، سوف يُحْكَم الانتقاء بالكثير من الاهتمامات الخاصة التي تشمل اهتمامات الطبقة. ومثلما سوف يحكم الموقفُ الاجتماعي الحقيقي الانتقاءَ المعاصر إلى حد كبير، فإن تطور المجتمع وسيرورة التغير التاريخي سوف يحددان - إلى حد كبير- التقليد الانتقائي. وسوف تميل الثقافة التقليدية إلى أحد المجتمعات على الدوام للتطابق مع النظام المعاصر لاهتماماتها وقيمها، ذلك أنها ليست جسدًا مطلقًا من الأعمال فحسب، ولكنها انتقاءٌ وتأويل متواصلان (٢٠٠٩: ٣٨-٩).

ولهذا نتائج عميقة بالنسبة لدارس الثقافة الشعبية، فإذا سلمنا بأن الانتقاء يتم بشكل ثابت على أساس «الاهتمامات المعاصرة» - ومع التسليم بسقوط الكثير من «الانقلابات والاكتشافات» - فإن «مناسبة العمل الماضي، في أي موقف مستقبلي، تكون غير متوقعة». إن صح هذا، فسوف يترتب على ذلك أيضًا أن تطلق الأحكام المطلقة حول ما هو جيد وما هو رديء، ما هو راق وما هو أدنى في الثقافة المعاصرة، بدرجة أقل من اليقين، وبصورة مفتوحة على الإعادة التاريخية في دوامة ممكنة من الاحتمال التاريخي. إن ويليامز يفضّل - كما لاحظنا في السابق - نوعًا من التحليل الثقافي يعي أن «التقليد الثقافي ليس انتقاءً فقط ولكنه تأويل أيضًا» (ibid). وعلى الرغم من أن التحليل الثقافي لا يمكنه أن يكون عكس ذلك، فإن بإمكانه - عبر إعادة أحد النصوص أو ممارسة ما إلى لحظتها التاريخية - عرض «البدائل التاريخية» الأخرى على التأويل المعاصر و«القيم المعاصرة الخاصة التي تتأسس عليها». وبهذه الطريقة نستطيع أن نوضح التمييزات بين «التنظيم التاريخي برمته الذي تم التعبير عنها في إطاره»، و«التنظيم المعاصر الذي تُستخدم فيه» (ibid). وعبر هذا النهج «سوف تبرز سيرورات ثقافية حقيقية» (ibid).

يختلف تحليل ويليامز عن الليفيزية بطرق عديدة: حيث لا يوجد مكان متميز للفن، فهو نشاط إنساني شأنه في ذلك شأن أية أنشطة إنسانية أخرى، بمعنى أنه «يوجد الفن كنشاط، جنبًا إلى جنب مع الإنتاج، والتجارة، والسياسة، والتنشئة التي تُناط بالعائلات». إن ويليامز يؤكد على أهمية الأساس الديمقراطي للثقافة: الثقافة بوصفها أسلوبًا خاصًا للحياة. إنه يفرق في كتاب «الثقافة والمجتمع» بين ثقافة الطبقة الوسطى بوصفها «الفكرة الفردانية الأساسية، والمؤسسات، وأنماط السلوك، وعادات الفكر، والمقاصد التي تنطلق من تلك الفكرة»، وبين ثقافة الطبقة العاملة بوصفها «الفكرة الجمعية، والمؤسسات، وأنماط السلوك، وعادات الفكر، والمقاصد التي تنطلق منها» (١٩٦٣ :٣١٣). وبعد ذلك يقدم هذا الوصف حول إنجازات ثقافة الطبقة العاملة:

«لم تنتج الطبقة العاملة - بسبب وضعها منذ الثورة الصناعية - ثقافةً بالمعنى الأضيق للكلمة. إن الثقافة التي أنتجتها، والتي من المهم التعرف عليها، هي المؤسسة الجماعية الديمقراطية، سواء في اتحادات التجارة، والحركة التعاونية، أو أحد الأحزاب السياسية. إن ثقافة الطبقة العاملة، في المرحلة التي كانت تحرز فيها تقدمًا، اجتماعيةٌ بالأساس (من حيث إنها خلقت مؤسسات)، ولم تكن فردية (في العمل الفكري أو الخيالي الخاص). وعند النظر إليها في سياقها، يمكن اعتبارها إنجازًا إبداعيًا مميزًا».

ولم يقطع ويليامز في نهاية المطاف بشكل حاسم مع الليفيزية إلا بعد إلحاحه على تعريف الثقافة بوصفها «التجربة المعيشة» للرجال والنساء «العاديين» التي يصنعها تفاعلهم اليومي مع نصوص الحياة اليومية وممارساتها. هنا يتبدى أساس التحديد الديمقراطي للثقافة، إنه يتعامل بجدية مع دعوة ليفيز لثقافة عامة، سوى أن نقطة الخلاف بين الليفيزية وويليامز حول هذه المسألة تكمن في أن ويليامز يريد ثقافة عامة، بينما لا تريد الليفيزية سوى ثقافة تراتبية تقوم على الاختلاف والإرجاء. إن مراجعة ويليامز لـ «استعمالات القراءة والكتابة» يشير إلى بعض نقاط الاختلاف الرئيسة بين موقفه الخاص والتقاليد الليفيزية (التي يضع فيها هوجارت جزئيًا):

إن تحليل صحف الأحد وقصص الجريمة وقصص الرومانس...أمرٌ مألوف، ولكن، عندما تعود إلى نفسك، وتنسلخ عن جمهورها، عندما تعترف بينك وبين نفسك بالروابط المقيِّدة، لن تعود مقتنعًا بالصيغة الأقدم: الأقلية المستنيرة، والجماهير المنحطة. أنت تعرف كم تكون أغلبية «الثقافة الجماهيرية» سيئة، ولكنك تعرف أيضًا أن اندفاع وانفجار «الجموع الخنزيرية» التي كان بيرك[١٣] قد تنبأ بأنها سوف تسحق بأقدامها النور والمعرفة، يعني التوصل إلى القوة النسبية والعدالة النسبية لشعبك الذي لا يمكنك التخلي عنه حتى لو حاولت ذلك. (١٩٥٧: ٤٢٤-٥)

وعلى الرغم من أنه لا يزال يدعي معرفة «ما تنطوي عليه «الثقافة» الشعبية من مساوئ»، فإن هذا لم يعد حكمًا يتأسس من داخل دائرة مسحورة من دوائر اليقين، تحكمها الصيغ الأقدم (أقلية مستنيرة وجماهير منحطة). وفضلاً عن ذلك، يصر ويليامز على أننا نميز بين السلع التي توفرها صناعات الثقافة وما يفعله الناس بهذه السلع. إنه يتعرف على ما يدعوه التطابق المدمر على نحو مفرط وغير حقيقي تمامًا بين «الثقافة الشعبية» (الصحف، والمجلات، ووسائل الترفيه التجارية... إلخ)، و«ثقافة الطبقة العاملة». إن المصدر الرئيس لهذه «الثقافة الشعبية» يقع في حقيقة الأمر خارج الطبقة العاملة تمامًا، ذلك أنها مُمأسسة، وممولة وتُدار بواسطة البورجوازية التجارية، وتبقى رأسمالية بشكل نموذجي عبر طرق إنتاجها وتوزيعها. وكون أعضاء الطبقة العاملة هؤلاء لا يشكلون أغلبية مستهلكي هذه المادة... لا يبرر في الحقيقة هذا التطابق الزائف.

بعبارة أخرى، لا يُختَزَل الناس في السلع التي يستهلكونها. إن مشكلة هوجارت - في رأي ويليامز- هي أنه «اقتبس الكثير من الصيغ» من ماثيو أرنولد، و«الأفكار المحافظة المعاصرة حول أفكار التحلل السياسي في الطبقة العاملة»؛ والنتيجة هي محاجة تحتاج إلى «مراجعة جذرية» (.ibid). إن هول (١٩٨٠b) يصف نشر «تحليل الثقافة» جنبًا إلى جنب مع بقية فصول «الثورة طويلة الأجل The Long Revolution» بأنه «حدث بارز في الحياة الفكرية الإنجليزية التي أعقبت الحرب»، لقد فعل هول الكثير لتقديم المراجعة الجذرية اللازمة لوضع أسس دراسة لاليفيزية للثقافة الشعبية.

إدوار بالمر طومسون: «صنع الطبقة العاملة الإنجليزية».

يقول إ. بي. طومسون في تصديره لكتاب «صنع الطبقة العاملة الإنجليزية The Making of the English Working Class»:

«لهذا الكتاب عنوان مربك، ولكنه عنوان يناسب الغرض منه. «صُنع» لأنه دراسة في سيرورة فاعلة، تدين للفاعل بمثل دينها للتشريط. إن الطبقة العاملة لم تبزغ مثل الشمس في وقت محدد، بل كان حضورها ثمرة جهودها الخاصة» (١٩٨٠: ٨).

إن الطبقة العاملة الإنجليزية في رأي طومسون، شأنها في ذلك شأن أي طبقة، «ظاهرةٌ تاريخية»؛ إنها ليست «بنية» أو «فئة»، بقدر ما هي تضافر «عدد من الأحداث المتضاربة وغير المترابطة ظاهريًا»، من حيث المادة الخام والتجربة والوعي معًا. إنها «شيء في حقيقة الأمر يحدث (و يمكن إظهار حدوثه) في العلاقات الإنسانية»(.ibid). أضف إلى ذلك أن الطبقة ليست «شيئًا»، إنها على الدوام علاقة تاريخية من الوحدة والاختلاف؛ أي أنها توحِّد طبقة في مواجهة طبقة أو طبقات. وكما يشرح: «تبرز الطبقة عندما يعبر بعض الرجال - نتيجة لخبرات عامة (متوارثة أو مشتركة) - عن هوية اهتماماتهم فيما بينهم، وفي مجابهة رجال آخرين تختلف اهتماماتهم مع اهتمامات هؤلاء الرجال، وتتعارض معها أحيانًا أخرى». إن التجربة العامة للطبقة «تحددها بشكل كبير علاقات الإنتاج التي يولد فيها الرجال، أو ينخرطون فيها رغم إرادتهم». ومع ذلك، فإن وعي الطبقة، أو تحويلَ الخبرة إلى ثقافة «يتحدد بواسطة الرجال بينما يعيشون تاريخهم الخاص، وفي النهاية هذا هو تعريفه الوحيد». إن الطبقة بالنسبة إلى طومسون هي «تكوين اجتماعي، ينشأ من سيرورات يمكن دراستها إبان تطورها على مدى فترة تاريخية طويلة».

إن «صنع الطبقة العاملة الإنجليزية» يتناول بالتفصيل التكوين السياسي والثقافي للطبقة العاملة الإنجليزية عن طريق مقاربة موضوعها من ثلاثة منظورات مختلفة، لكنها متعالقة بشكل ما: **أولًا**: إنه يعيد تركيب التقاليد السياسية والثقافية للراديكالية الإنجليزية في أواخر القرن الثامن عشر: المعارضة الدينية، والغضب الشعبي، وتأثير الثورة الفرنسية. **ثانيًا**: إنه يركز على التجربة الاجتماعية والثقافية للثورة الصناعية على الطريقة التي كانت تخوضها مجموعاتٌ عاملة مختلفة هم: النساجون، والعمال الزراعيون، وعمال غزل القطن، والحرفيون... إلخ. **وأخيرًا**: يحلل نمو وعي الطبقة العاملة كما يتجلى في النمو الموازي في نطاق من «المؤسسات الاجتماعية والثقافية للطبقة العاملة المتمركزة بقوة والواعية بذاتها». وكما يلح طومسون: «لقد صَنَعَت الطبقة العاملة نفسها بالقدر نفسه الذي صُنِعت به». إنه يستخلص نتيجتين أساسيتين من بحثه، الأولى: «الحقيقة الواضحة للفترة ما بين عامي ١٧٩٠ و١٨٣٠، وهي كونها فترة تكوين الطبقة العاملة». الثانية: «ربما كانت هذه (كما يقول) أكثرَ الثقافات الشعبية التي عرفتها إنجلترا تميزًا».

إن كتاب «صنع الطبقة العاملة الإنجليزية» هو النموذج الكلاسيكي لـ «التاريخ من أسفل»، وهدف طومسون هو وضع «تجربة» الطبقة العاملة

الإنجليزية في المركز بالنسبة إلى أي فهم لتكوين مجتمع رأسمالي صناعي في العقود التي أفضت إلى ثلاثينيات القرن التاسع عشر. إنه التاريخ من أسفل بالمعنى المزدوج الذي يوحي به جريجور ماكليلان (١٩٨٢). إن التاريخ من أسفل هو التاريخ الذي يسعى إلى إعادة تقديم تجربة الطبقة العاملة في السيرورة التاريخية، وهو تاريخ من أسفل من حيث إصراره على أن الطبقة العاملة كانت تنطوي على العوامل الواعية لصنعها الخاص. إن طومسون يشارك ماركس إدعاءه المعروف حول الطريقة التي يصنع بها الرجال والنساء التاريخ: «الرجال يصنعون تاريخهم الخاص، ولكنهم لا يصنعونه على الطريقة التي يريدونها، إنهم لا يصنعونه في ظروف يختارونها بأنفسهم، وإنما في ظروف يعترضها الماضي، ظروف معطاة ومنقولة من الماضي بشكل مباشر». وما يفعله طومسون هو التأكيد على الجزء الأول من زعم ماركس (العامل البشري) مقابل ما يعتبره تأكيدًا مفرطًا من قبل المؤرخين الماركسيين على الجزء الثاني (المحددات البنيوية). والأمر المفارق - وربما ليس كذلك - أنه انتُقد هو نفسه بسبب مغالاته في تقدير دور العامل البشري - التجارب الإنسانية، والقيم الإنسانية - على حساب العوامل البنيوية (انظر Anderson, 1980).

إن كتاب «صنع الطبقة العاملة الإنجليزية» يعد من نواحٍ عدة إسهامًا مهمًا في التاريخ الاجتماعي (تبلغ عدد صفحات طبعة بنجوين للكتاب - من حيث الحجم فقط - ما يربو على التسعمائة صفحة)، وما يجعله مهمًا بالنسبة إلى طالب الثقافة الشعبية هو طبيعة وصفه التاريخي. إن تاريخ طومسون ليس تاريخًا لسيرورات اقتصادية وسياسية مجردة؛ كما أنه ليس وصفًا لأعمال العظماء وذوي الجدارة. إنه حول الرجال والنساء العاديين، تجاربهم، وقيمهم، وأفكارهم، وأفعالهم، ورغباتهم: باختصار، الثقافة الشعبية بوصفها موقع المقاومة بالنسبة إلى أولئك الذين قامت من أجلهم الثورة الفرنسية. ويدعوه هول (١٩٨٠b) «أكثر الأعمال أهمية حول التاريخ الاجتماعي لحقبة ما بعد الحرب»، في إشارة إلى الطريقة التي يتحدى بها «التصور الضيق، والنخبوي لـ «الثقافة» المنصوص عليها في التقليد الليفيزي، بالإضافة إلى المنهج التطوري الذي يميز في بعض الأحيان كتاب ويليامز «الثورة طويلة الأجل».

علق طومسون (١٩٧٦) في مقابلة معه بعد عقد تقريبا من نشر كتابه على منهجه التاريخي كالتالي: «إذا أردت التعميم فسوف أقول إن على المؤرخ أن يكون مصغيًا طول الوقت». ولن يكون هو المؤرخ الوحيد الذي يصغي بحال من الأحوال؛ إن المؤرخ المحافظ جي إم يونج يصغي أيضًا، وإن كان ذلك على نحو أكثر انتقائية نوعًا ما: «التاريخ هو محادثة ذوي الجدارة أو الأهمية» (مقتبسة من Mclellan, ١٩٨٢: ١٠٧). وما يجعل طومسون يصغي بشكل مختلف جذريًا هم أولئك الذين يصغي إليهم. وكما يشرح في فقرة مشهورة من «صنع الطبقة العاملة الإنجليزية»:

إنني أسعى إلى إنقاذ النساجين الفقراء، وعمال جز الصوف اللاضيين Luddites [١٤]، ونساجي النول اليدويين «القدماء»، الحرفيين «اليوتوبيين»، بل أيضًا أتباع جوانا ساوثكوت[١٥] المُضَلَّلِين، من ازدراء الأجيال القادمة. ربما عانت حرفهم وتقاليدهم من الاحتضار، وربما بدا عداؤهم للنزعة الصناعية الجديدة معاديًا للتغيير، وربما كانت مثلهم الطائفية من قبيل الأوهام، ومؤامراتهم التمردية متهورة. فأنهم عاشوا زمن اضطرابات اجتماعية حادة لم نعشها. لقد كانت تطلعاتهم شرعية على ضوء تجربتهم؛ وإن كانوا ضحايا للتاريخ، محكومًا عليهم في حياتهم بوصفهم ضحايا (١٩٨٠: ١٢).

وقبل أن أختتم هذا الوصف المختصر لإسهام طومسون في الثقافة الشعبية، ينبغي ملاحظة أنه هو نفسه لم يقبل بمصطلح «الثقافوية culturalism»

وصفًا لعمله. كان هذا وغيره من المسائل ذات العلاقة، موضوعًا لسجال ساخن في «ورشة عمل» ضمت ريتشارد جونسون، وستيوارت هول، وطومسون نفسه (انظر Samuel, 1981). وإحدى الصعوبات التي تنشأ عند قراءة الإسهامات المتضمنة في النقاش هي أن المصطلح أصبح يحمل معنيين مختلفين تمامًا. إنه من جهة، يُستَخْدَم لوصف منهجية خاصة (الكيفية التي استخدمه بها هنا)، ومن جهة أخرى يُستخدم بوصفه مصطلحًا للنقد (عادةً من موقف ماركسي أكثر «تقليدية» أو من منظور البنيوية الماركسية). وهذه قضية معقدة، ولكي أنهي هذه المناقشة حول هوجارت، وويليامز، وطومسون، إليك توضيحًا مبسطًا جدًّا: إن النزعة الثقافوية – على صعيد إيجابي – منهجيةٌ تشدد على الثقافة (العامل البشري، والقيم الإنسانية، والتجربة الإنسانية) كونها ذات أهمية بالغة في فهمٍ سوسيولوجي وتاريخي كامل لتكوين اجتماعي معطى. وعلى صعيد سلبي، تُستخدم للإشارة إلى استخدام هذين الافتراضين دون إدراك واعتراف كاملين بأن الثقافة هي ناتج بنى تتجاوزها، وبأن لهذه البنى أثرًا في تحديد الثقافة، وتقييدها، وإنتاجها (العامل البشري، القيم الإنسانية والتجربة الإنسانية). ويختلف طومسون بقوة مع المقترح الثاني، ويدحض كليةً أي اقتراح بأن النزعة الثقافوية، بصرف النظر عن التعريف، يمكن تطبيقها على عمله.

ستيوارت هول وبادي وانيل: الفنون الشعبية.

إن «الدعوى الرئيسة» للفنون الشعبية هي «أنه تبعًا للكيفية الفعلية...لا يكون الصراعُ بين ما هو حسن وجدير بالاهتمام وما هو خسيس ووضيع صراعًا ضد الأشكال الحديثة للتواصل، ولكن صراعًا داخل وسائل الإعلام ذاتها» (Hall and Whannel, 1964: 15). إن اهتمام هول ووانيل ينصب على صعوبة إقامة هذه التمييزات. إنهما يكرسان لمهمة تطوير «منهج نقدي لتناول...قضايا القيمة والتقييم» (ibid.) في دراسة الثقافة الشعبية. ومن خلال هذه المهمة يتوجهان بشكر خاص إلى عمل هوجارت، وويليامز، ويمرران الشكر للشخصيات الرئيسة لليفيزية. لقد كُتِب الكِتاب على خلفية اهتمامٍ بتأثير الثقافة الشعبيةِ في حَجرة الدراسة المدرسيةً، وفي عام ١٩٦٠، أصدر مؤتمر «الاتحاد الوطني السنوي للمعلمين NUT» قرارًا ينصُّ على الآتي:

«يعتقد المؤتمر أن من الواجب بذل جهد محدد لمواجهة تدني المقاييس التي نتجت عن سوء استعمال الصحافة، والإذاعة، والسينما، والتليفزيون... ودعا بالأخص أولئك الذين يستخدمون ويتحكمون في وسائل الإعلام الخاصة بالتواصل الجماهيري، والوالدين، لدعم جهود المعلمين في محاولةٍ لمنع الصراع الذي ينشأ في غالب الأحيان بينَ القيم التي يتم غرسها في حجرات الدراسة وتلك التي يصادفها الشباب في العالم الخارجي» (مقتبسة من Hall and Whannel, 1964 :23).

لقد أسفر القرار عن عقد المؤتمر الخاص حول «الثقافة الشعبية والمسئولية الخاصة». وقال أحد متحدثي المؤتمر، المؤلف الموسيقي مالكولم أرنولد: «لا يمكن لأحد بحال من الأحوال أن يكون أفضل من الناحية الأخلاقية أو من أي ناحية أخرى لكونه يحب بيتهوفن أكثر مما يحب مغني البوب آدم فيث[١٦]... والشخص الذي يحب الاثنين يكون بطبيعة الحال في وضع أكثر سعادة لكونه يمتلك القدرة على الاستمتاع في حياته أكثر مما يستمتع الآخرون» (ibid.: 27). وعلى الرغم من أن هول ووانيل (١٩٦٤) يعترفان بـ «النية الصادقة» في ملاحظات أرنولد، فإنهما يشككان فيما يدعوانه «الاستخدام العشوائي لآدم فيث كمثال»؛ لأنه حسب زعمهما «بعدّه مطربًا لأغاني البوب ليس

أقل أهمية وفقًا لأية معايير جادة». ويوضحان: «نعني بالمعايير الجادة تلك المعايير التي يمكن تطبيقها على الموسيقى الشعبية، المعايير التي أرساها - على سبيل المثال - فرانك سيناترا أو راي تشارلز»(١٧). إن ما يفعله هول ووانيل هنا هو رفض حجج كلٍّ من الليفيزية ونقد الثقافة الجماهيرية (الأمريكي في الغالب) الذي يزعم أن كل الثقافة الراقية جيدة وأن كل الثقافة الشعبية رديئة. إن طرح هول ووانيل يقوم لصالح حجة مفادها أن معظم الثقافة الراقية جيد، ومن جهة أخرى، وخلافًا لليفيزية ونقد الثقافة الجماهيرية، فإن بعض الثقافة الشعبية جيد أيضًا، ما يؤدي في النهاية إلى مسألة تمييز شعبي.

جزءٌ من هدف الفنون الشعبية -إذن- هو أن تحل محل «التعميمات المضَلِّلة» للهجوم الأسبق على الثقافة الشعبية، عن طريق المساعدة في تيسير التمييز الشعبي داخل نطاق الثقافة الجماهيرية، وعبرها. وبدلاً من الشعور بالقلق إزاء «آثار» الثقافة الجماهيرية «يتعين علينا أن نسعى إلى تدريب جمهور أكثر تطلبًا». والجمهور الأكثر تطلبًا - طبقًا لهول ووانيل - جمهورٌ يفضل موسيقى الجاز على الموسيقى الشعبية، فيفضل مايلز ديفيس(١٨) على ليبيراتشي(١٩)، وفرانك سيناترا على آدم فيث، ويفضل أيضًا السينما البولندية على سينما هوليوود، وفيلم «العام الماضي في مارينباد» على فيلم «جنوب الباسفيكي»؛ ويرى هذا الجمهور - حدسيًّا وغريزيًّا - أن الثقافة الراقية (شكسبير، ديكنز، ولورانس) هي الأفضل دائمًا. إن هول ووانيل يأخذان من كليمنت جرينبيرج فكرة أن الثقافة الجماهيرية -التي أخذها من أدورنو- تكون دائمًا «سابقة التَمَثُّل»؛ (بمعنى أن استجاباتنا تكون مقررة سلفًا وليست ناتج تفاعل أصيل مع النص أو الممارسة)، ويستخدمان الفكرة بوصفها وسيلة للتمييز، ليس بين مجرد ثقافة شعبية جيدة وثقافة شعبية رديئة، وإنما عبر الإيحاء بأنه من الممكن أيضًا استخدامها في نماذج من الثقافة الراقية: «المهم بالنسبة إلى هذا التعريف [الثقافة بوصفها سابقة التَمَثُّل] هو أنه يتقاطع مع التمييزات الشائعة. إنه ينسحب على الأفلام السينمائية ولكن ليس كلها، وعلى بعض برامج التليفزيون وليس جميعها. إنه يشمل أجزاء من الثقافة التقليدية إلى جانب الثقافة الشعبية».

إن منهج هول ووانيل قد دفعهما لرفض إستراتيجيتين شائعتين يتم مواجهتهما في الغالب عندما تُقَدَّم الثقافة الشعبية في حجرة الدراسة، الأولى: الإستراتيجية الدفاعية التي تقدم الثقافة الشعبية بغية إدانتها، بوصفها ثقافة من الدرجة الثانية. الثانية: الإستراتيجية «الانتهازية» التي تحتضن الأذواق الشعبية للطلاب على أمل أن تدفعهم في نهاية المطاف إلى أشياء أفضل. إن هول ووانيل يجادلان أنه «في أي من الحالتين لاتوجد استجابة أصيلة، ولا أي أساس لأحكام حقيقية». ولا تؤدي أيٌّ من الحالتين إلى ما يصران على أنه من الضروري: «التمرس على التمييز». وليس هذا هو التمييز الكلاسيكي لِلّيفيزية الذي يدافع عن الثقافة الراقية «الجيدة» ضد تعديات الثقافة الجماهيرية «الرديئة»، وإنما هو تمييز داخل الثقافة الجماهيرية؛ أي ضرورة التمييز داخل الثقافة الجماهيرية وليس التمييز المناهض لها فقط، بمعنى فصل الثقافة الجماهيرية الجيدة عن الثقافة الجماهيرية الرديئة. وعلى الرغم من أن هول ووانيل لا يؤمنان بتقديم نصوص الثقافة الجماهيرية وممارساتها في التعليم «كعتبات في تراتبية الذوق» ما يؤدي في النهاية إلى ثقافة حقيقية، فإنهما لا يزالان يصران (كما يرى هوجارت، وويليامز) على وجود اختلاف قاطع أساسي/ اختلاف قِيَم بين الثقافة الراقية والثقافة الشعبية. وعلى الرغم من ذلك، لا يكون الاختلاف بالضرورة مسألة تفوق/

تدنٍّ، بقدر ما يكون اختلافًا حول أنواع مختلفة من الإشباع، فليس من المفيد القول إن موسيقى كول بورتر[٢٠] أدنى من موسيقى بيتهوفن. صحيحٌ أن موسيقى بورتر وموسيقى بيتهوفن ليس لهما القيمة نفسها، لكن بورتر لم يكن يقوم - أصلاً - بمحاولة لإبداع موسيقى يمكن مقارنتها بموسيقى بيتهوفن. إن موسيقاهما ليستا غير متساويتين، ولكن قيمتهما مختلفة، وهو تمييز يصعب فهمه بدرجة كبيرة. إنه يوحي على ما يبدو بأن علينا أن نحكم على النصوص والممارسات وفقًا لشروطها الخاصة، وهي: «إدراك الأهداف المختلفة...تقييم إنجازات متفاوتة ذات تخوم محددة»، وستفتح إستراتيجيةٌ كهذه التمييزَ على مساحة كاملة من النشاط الثقافي، وتمنع التقوقع الدفاعي للراقي في مواجهة ما عداه. وعلى الرغم من اعتراف هول ووانيل بـ «الدين الكبير» لرواد الليفيزية، ويقبلان إلى حد ما وجهة النظر الليفيزية (المعدلة بفضل قراءة لوليم موريس[٢١]) حول الثقافة العضوية للماضي، فإنهما يرفضان - في خطوة ليفيزية يسارية كلاسيكية - النزعة المحافظة والتشاؤمية لليفيزية، وقد ألحّا - في مواجهة دعاوى «المقاومة التي أطلقتها أقلية واعية» ضد ثقافة الحاضر Q.D. Leavis - بأنه لو أردنا أن نعيد إبداع ثقافة شعبية أصيلة توجب علينا أن نبحث عن نقاط التطور الموجودة داخل المجتمع الموجود الآن». إنهما يزعمان أنه بتبنيهما «موقفًا نقديًّا وتقييميًّا»، ووعيهما بأن «من الحماقة أن ننتظر الكثير من هذه الثقافة الشعبية»، يكون بالإمكان أن نقطع مع التمييز الزائف...بين الجاد والشعبي، وبين الترفيه والقيَم.

لقد أفضى هذا بـ هول ووانيل لما يمكن أن ندعوه الجزء الثاني من دعواهما: ضرورة التعرف داخل الثقافة الشعبية على فئة مميزة يدعوانها «الفن الشعبي». إن الفن الشعبي ليس فنًّا حاول أن يكون «حقيقيًّا» وفشل في ذلك، ولكنه فن يشتغل داخل حدود الشعبي. وقد قدما التعريف التالي باستخدامهما أفضل ما في مسرح المنوعات ولاسيما ماري لويد[٢٢]، على سبيل المثال، وكذلك التفكير في شارلي شابلن، و«عرض الحمقى The Goon Show»[٢٣]، و«موسيقيّ الجاز»، يقول هذا التعريف:

بينما احتفظ «الفن الشعبي» بالكثير مما هو مشترك مع الفولكلور، فإنه أصبح فنًّا فرديًّا، يوجد ضمن ثقافة تجارية متقنة. لقد تم الاحتفاظ ببعض عناصر الفولكلور، على الرغم من أن الفنان حل محل فنان الفولكلور المجهول. وكان «الأسلوب» المتبع فيه أسلوبَ المؤدي (الفرد)، وليس أسلوبًا جماعيًّا مشتركًا. إن العلاقات هنا أكثر تعقيدًا - لم يعد الفن يُبْدَع ببساطة بواسطة الناس من أسفل - ومع ذلك فإن التفاعل الذي يتم عبر مواضعات التقديم والإحساس، يعيد تأسيس العلاقة. وعلى الرغم من أن هذا الفن لم يعد نتاجًا مباشرًا لـ «أسلوب حياة مجتمع عضوي»، أو فنًّا «مصنوعًا بواسطة الشعب»، فإنه لا يزال - على نحو غير قابل للتطبيق على الفنون الراقية - فنًّا شعبيًّا للناس.

ووفقًا لهذه المحاجة، تكون الثقافة الشعبية الجيدة «الفن الشعبي» قادرةً على تأسيس العلاقة بين المؤدي والجمهور الذي شعر بالضياع مع مَقْدِم التصنيع والتحضر، وكما يوضحان:

الفن الشعبي فن تقليدي بالأساس، يعيد قيمًا ومواقفَ معروفة بالفعل بشكل مكثف، ويعبر عنها، فيقيس ويعيد التأكيد، ولكنه يضيف إلى هذا شيئًا من دهشة الفن بالإضافة إلى صدمة التعرف. ويشترك هذا الفن مع الفولكلور في الصلة الأصيلة بين الجمهور والمؤدي؛ لكنه يختلف عن فن الفولكلور من حيث إنه فن مميز؛ أي فن المؤدي المعروف. إن الجمهور بوصفه جماعة أصبح يعتمد على مهارات المؤدي، وعلى قوة أسلوب شخصي، للتعبير عن قيمه المشتركة وتأويل تجاربه.

تتمثل إحدى مشكلات تمييز هول ووانيل بين الفن الراقي والفن الشعبي في أن الأخير يعتمد في وضوحه على الفن بوصفه «دهشة»، وحقيقة الأمر أن هذا هو الفن كما تُعَرِّفه شروط الحداثة. لقد كان متاحًا لكل شيء أن يدخل فى باب الفن الشعبى قبل الثورة الحداثية فى الفن، وكان متاحًا أيضًا لأي شيء أن يكون فنًا على وجه العموم. لقد أقام هول ووانيل تمييزًا أبعد يشمل «الفن الجماهيري»، فهناك فن شعبي (جيد ورديء)، وهناك فن (جيد وفن ليس جيدًا بما فيه الكفاية)، وهناك الفن الجماهيري. إن الفن الجماهيري صورة «منحطة» من الفن الشعبي. إنهما هنا يتبنيان أشكال النقد القياسي المصاغة من الثقافة الجماهيرية على نحو غير نقدي، وذلك من حيث إنها قالبية، وهروبية، وعديمة القيمة من الناحية الجمالية، وغير مُشْبِعَة عاطفيًا. وبدلاً من مجابهة نقد الثقافة الجماهيرية، يسعيان إلى منح الامتياز لبعض نصوص الثقافة الشعبية وممارساتها، وبذلك يجنبانها إدانة نقاد الثقافة الجماهيرية. ولكي يتسنى لهما إنجاز ذلك، يقدمان فئة جديدة «الفنون الشعبية». إن الفن الشعبي ثقافةٌ شعبية تعالت على أصولها، وخلافًا لـ «الأفلام الاعتيادية أو موسيقى البوب التي تكوُن فنًا جماهيريًا مُعَالَجًا» فإن الفن الشعبي - على سبيل المثال - هو «أفضل سينما»، فهو أشبه بـ «موسيقى الجاز الأكثر تطورًا». إنهما يدَّعيان أنه «ما أن يتم إرساء التمييز بين الفن الشعبي والفن الجماهيري، حتى نكون قد تجنبنا التعميمات الفجة حول الثقافة الشعبية، لنجد أنفسنا في مواجهة النطاق الكامل للمادة التي تقدمها وسائل الإعلام».

إن المحور الرئيس لكتاب «الفنون الشعبية The Popular Arts» يدور حول دراسة الكيفيات النصية للثقافة الشعبية. ومع ذلك، عندما التفت هول ووانيل إلى قضايا الشباب، وجدا أن من الضروري مناقشة التفاعل بين النص والجمهور.

ولقد أدركا فوق هذا، أنه لكي يوفيا هذه العلاقة حقها، يتوجب عليهما أن يضما جوانب أخرى من حياة المراهقة، مثل: «العمل، والسياسة، والعلاقة بالأسرة، والمعتقدات الاجتماعية والأخلاقية.. إلخ». ويستدعي هذا بطبيعة الحال السؤال: لماذا لا يكون هذا أيضًا ضروريًا عندما تُنَاقَش جوانب أخرى من الثقافة الشعبية؟ إن ثقافة موسيقى البوب - الأغاني، والكونشرتات، والمهرجانات، والكوميكس، والمقابلات التي تُجْرى مع نجوم البوب.. إلخ - تساعد على إرساء الإحساس بالهوية بين الشباب، يقول:

«إن الثقافة التي يقدمها سوق الترفيه التجاري تلعب دورًا مؤثرًا. إنها تعكس اتجاهات ومشاعر موجودة بالفعل، كما تقدم في الوقت ذاته حقلاً تعبيريًا ومجموعة من الرموز يمكن من خلالها إبراز تلك الاتجاهات... وفضلاً عن ذلك تعكس الأغاني الشعبية مصاعب المراهقة، وذلك عبر تشابك من المشكلات العاطفية والجنسية. إنها تستدعي الحاجة إلى معزوفة الحياة بصورة مباشرة وبشكل مكثف، إنها تعبر عن دافع الأمن في عالم عاطفي متغير وغير مؤكد. وهي تُنْتَج - في حقيقة الأمر - من أجل سوق تجارية يعي أن الأغاني وسياقاتها تفتقر إلى موثوقية ما، ومع ذلك فإنها تجسد مشاعر صادقة. إنها تعبر بشكل حيوي عن المأزق العاطفي للمراهقين».

إن موسيقى البوب تُظْهِر «الواقعية العاطفية»، و«يتماهى الشبان والشابات مع هذه التمثيلات الجماعية...، ويستخدمونها كمتخيلات مُوَجِّهة. هذه المتخيلات الرمزية هي الفولكلور الذي يُشَكِّل بواسطته المراهقون ويؤلفون - جزئيًا - صورتهم الذهنية عن العالم». ويحدد هول ووانيل أيضًا الطريقة التي يستخدم بها المراهقون أساليب خاصة للكلام، وأماكن محددة يقصدونها، وطرقًا بعينها للرقص، وأشكالاً مميزة لارتداء الأزياء، ويفعلون كل هذا لخلق مسافة بينهم وبين عالم البالغين.

إن هول ووانيل يصفان أسلوب الزي - على سبيل المثال - بوصفه «فنًا شعبيًا صغيراً... يُستخدم للتعبير عن مواقف معاصرة معينة، إنه يمثل تيارًا قويًا من عدم التوافق والتمرد الاجتماعي». هذا النوع من الاستقصاء سوف يتحقق بشكل كامل في العمل الذي قام به «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة» في حقبة السبعينيات، تحت إشراف هول نفسه. غير أن هول ووانيل يهملان القوة الكاملة للإمكانات التي تطرحها استفساراتهم، وهما يتحفظان بأن «نسبية أنثروبولوجية متهاونة بتركيزها على الدور الوظيفي لثقافة موسيقى البوب قد تمنعهما من طرح أسئلة القيمة والنوعية، حول الأشياء المفضلة: «هل هذه الأشياء تكفي؟»، وحول الاحتياجات: «هل هذه الاحتياجات صحية؟»، وحول الذائقة «ربما أمكن توسيع الأذواق».

ويعترف هول ووانيل عند مناقشتهما لثقافة موسيقى البوب بأن الزعم بأن «الصورة التي ترسم للشباب بوصفهم أبرياء، والتي تستغلها صناعة موسيقى البوب صورةٌ مبسطة بشكل مفرط». وفي المقابل، يجادلان بأن هناك في معظم الأحوال صراعًا بين استخدام النصوص، أو سلعة تحولت إلى نص بواسطة جمهور ما، وبين الاستخدام الذي يقصده المنتجون. ويلاحظ هول ووانيل أن «هذا الصراع يمكن تمييزه بشكل خاص في حقل وسائل الترفيه الخاصة بالمراهقين... على الرغم من شيوعه إلى حد ما في مجال الترفيه الجماهيري في إطار تجاري». إن إدراك الصراع الكامن بين السلع واستخدامها يقود هول ووانيل إلى صيغة تشبه إلى حد كبير استيعاب الدراسات الثقافية (التي قادها هول بنفسه) لمفهوم جرامشي حول الهيمنة. إن ثقافة المراهقين خليطٌ متناقض من الأصيل والمُلَفَّق؛ أي أنها مساحة للتعبير الذاتي للشباب، ومَرْعى خصب لمقدمي الخدمات التجارية».

وكما لاحظنا من قبل، يعقد هول ووانيل مقارنة في غير محلها بين موسيقى البوب وموسيقى الجاز، فهما يزعمان أن موسيقى الجاز «أغنى بشكل مطلق... جماليًا وعاطفيًا في الوقت ذاته»، ويزعمان أيضًا أن هذه المقارنة أكثر أهمية بكثير من المقارنة المعتادة بين موسيقى البوب والموسيقى الكلاسيكية؛ حيث إن كلًا من الجاز والبوب موسيقى شعبية. والآن، يمكن لهذا كله أن يكون صحيحًا، ولكن ما الهدف النهائي من هذه المقارنة؟ ففي حالة الموسيقى الكلاسيكية مقابل موسيقى البوب، يكون الغرض منها دائمًا هو ابتذال موسيقى البوب وقول شيء عن أولئك الذين يستهلكونها. هل تنطوي مقارنة هول ووانيل بشكل أساسي على أية أهمية؟ إليك تسويغهما في المقارنة:

«قد لا يكون الهدف من هذه المقارنات مجرد إبعاد المراهقين عن أبطال صندوق الموسيقى، وإنما تنبيههم للحدود الصارمة والخاصية الزائلة للموسيقى المُهَيْمَن عليها صيغيًا، والموجهة بشكل مباشر لكي تتماشى مع المقاييس التي يفرضها السوق التجاري. إنه نوع من التوسيع الأصيل للحساسية وللنطاق العاطفي الذي يتعين علينا العمل من أجله؛ أي توسيع الأذواق الذي يمكن أن يؤدي إلى توسيع للمتعة. وأسوأ ما يمكن أن يقال حول موسيقى البوب ليس كونها سوقية ومبتذلة، أو سيئة من الناحية الأخلاقية، وإنما - ببساطة شديدة - كون الكثير منها ليس جيدًا بما يكفي».

وعلى الرغم من الإيحاءات النظرية للكثير من تحليلهما، (ولا سيما تعرفهما على تناقضات ثقافة الشباب)، وعلى الرغم - كذلك - من احتجاجهما على ما يخالف ذلك، فإن موقفهما من ثقافة موسيقى البوب موقف لا يزال يسعى إلى تحرير نفسه من القيود النظرية لليفيزية؛ بمعنى أن يتم إقناع المراهقين بأن ذائقتهم تبعث على الأسى وبأن

الاستماع لموسيقى الجاز بدلاً من موسيقى البوب يمكن أن يحررهم من القيود المفروضة عليهم، ومن القيود التي يفرضونها على أنفسهم. إنه أمرٌ يوسع حساسيتهم، ويمدد نطاقهم العاطفي، وربما يزيد متعتهم. وفي النهاية يبدو موقف هول ووانيل أقرب ما يكون إلى إستراتيجية التعليم التي يقومان بإدانتها بوصفها «انتهازية»؛ من حيث إنهما - على ما يبدو - يقترحان ذلك لأن معظم طلاب المدارس لا يمكنهما الوصول - لأسباب عدة - إلى أفضل ما تم التفكير فيه وقيل في نطاق الفنون الشعبية لوسائل الإعلام الجماهيرية الجديدة، فموسيقى الجاز والأفلام الجيدة سوف تعوض غياب بيتهوفن وشكسبير، أو كما يشرحان:

«هذه السيرورة - الاستبعاد العملي لجماعات وطبقات في المجتمع من التقليد الانتقائي لأفضل ما أُنتِج، ويتم إنتاجه الآن في الثقافة - مدمرةٌ بشكلٍ خاص في مجتمع ديمقراطي، وينطبق هذا على كلٍّ من الأشكال التقليدية والجديدة من الفن الراقي. ومع ذلك، يجعل وجود هذه المشكلة من الأهمية بمكان أن تظلَّ بعضُ أشكال وسائلِ الإعلام القادرة على توصيل العمل الجاد والمهم مفتوحةً ومتيسرةً، وبأنه من المتعين على نوعية العمل الشعبي المنقولة هناك أن تكون على أعلى مستوى ممكن من السمو، وفقًا لشروطها الخاصة».

وتتمثل قطيعة هول ووانيل بشكل كبير مع الليفيزية في دفاعهما عن التمرس على الوعي النقدي، ليس بوصفه وسيلة للدفاع عن الثقافة الشعبية، ولكن بوصفه وسيلةً للتمييز بين ما هو جيد وما هو رديء داخل الثقافة الجماهيرية. إن انضواء أفكار هول ووانيل، وأفكار هوجارت، وويليامز وطومسون تحت لافتة النزعة الثقافوية في مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام خطوة كانت تؤشر إلى قطيعة حاسمة مع الليفيزية.

مركز الدراسات الثقافية المعاصرة.

في مقدمة «الثورة طويلة الأجل» يبدي ويليامز (١٩٦٥) أسفه بشأن حقيقة «عدم وجود موضوع أكاديمي يمكن في إطاره إنجاز القضايا التي تشغلني». وبعد ثلاث سنوات من نشر هذه التعليقات، أسس هوجارت «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة» بجامعة برمنجهام، وفي المحاضرة الافتتاحية التي أسست المركز، وكانت بعنوان: «مدارس المجتمع الإنجليزي المعاصر»، يصرح هوجارت قائلاً: «من الصعب الاستماع إلى أي برنامج لأغاني البوب... دون أن نشعر بمزيج معقد من الجاذبية والنفور». وما أن بدأ المركز تحوله «من هوجارت إلى جرامشي» على حد وصف مايكل جرين (١٩٩٦)، ولا سيما تحت إدارة هول، حتى نكتشف ظهور اتجاه مختلف تمامًا حول ثقافة موسيقى البوب، والثقافة الجماهيرية بوجه عام. ولم يجد الكثير من الباحثين الذين اتبعوا هوجارت في المركز (بما فيهم أنا) في الاستماع إلى موسيقى البوب ما يبعث على النفور على الإطلاق، بل على العكس، لقد وجدناها جذابة إلى أبعد الحدود. لقد ركزنا على هوجارت بوصفه ناقدًا مختلفًا - لاعتبار أن كل ما يقال في الظاهر هو الحقيقة - ناقدًا اقترح إجراءً يمكن أن يتردد صداه في النهاية في الممارسات القرائية للدراسات الثقافية:

علينا أن نحاول وأن ندرك ما ترمز إليه العادات خلف ممارستها الظاهرية، أن ندرك عبر الملفوظات ما تعنيه الملفوظات حقيقةً (الذي يمكن أن يعني عكس ظاهر الملفوظ نفسه)، أن نكتشف الضغوط المختلفة للعاطفة خلف العبارات الاصطلاحية والاحتفالات الشعائرية.... [وأن نرى الطريقة] التي ترتبط بها الإصدارات الجماعية -على سبيل المثال- بالمواقف المقبولة بشكل مشترك، وكيف تُغَيِّر تلك الإصدارات هذه المواقف، وكيف تلقى مقاومة (١٩٩٠).

إن أصحاب النزعة الثقافوية يدرسون النصوص والممارسات الثقافية بغية إعادة تشكيل أو إعادة بناء التجارب والقيم... إلخ، يدرسون «بنية شعور» مجموعات خاصة أو طبقات محددة أو مجتمعات كاملة، من أجل فهم أفضل لحيوات أولئك الذين عاشوا الثقافة. إن نموذج هوجارت، وتعريف ويليامز الاجتماعي للثقافة، وفعل طومسون للأمن التاريخي، وتوسيع هول ووانيل «الديموقراطي» لليفيزية، كلٌ على طريقته - كل هذه الإسهامات التي ناقشناها هنا تثبت أن الثقافة الشعبية (المعرَّفة بوصفها الثقافة المعيشة للرجال والنساء العاديين) تستحق الدراسة. لقد بدأت الدراسات الثقافية البريطانية على أساس افتراضات النزعة الثقافوية هاته وغيرها، المعُبَّر عنها في التقاليد الإنجليزية والسوسيولوجيا والتاريخ. ومع ذلك، سرعان ما وضعت أبحاث «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة» الثقافوية في علاقات معقدة ومتناقضة في الغالب وصراعية مع البنيوية الفرنسية الوافدة، وبالتالي وَضَعَت المنهجين في حوار نقدي مع تطورات الماركسية الغربية، ولا سيما عمل لويس ألتوسير، وأنطونيو جرامشي. ومن هذا المزيج المعقد والنقدي، وُلِدَ حقل «ما بعد التخصصات post-disciplinary» في الدراسات الثقافية البريطانية.

للمزيد من القراءات

- Chambers, Ian, **Popular Culture: The Metropolitan Experience**, London: Routledge,1986
- Clarke, John, Chas Critcher and Richard Johnson (ed.), **Working Class Culture: Studies in History and Theory**, London: Hutchinson, 1979.
- Eagleton, Terry (ed), **Raymond Williams: Critical Perspectives**, Cambridge: Polity Predd, 1989.
- Hall, Stuart and Tony Jefferson (ed.), **Resistance Through Rituals**, London: Hutchinson, 1976.
- Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds), **Culture, Media, Language**, London: Hutchinson, 1980.
- Jones, Paul, **Raymond Williams's Sociology of Culture: A Critical Reconstruction**, Basingstoke: Palgrave, 2004.
- Kaye, Harvey J. and Keith McClelland (eds), E.P **Thompson: Critical Perspectives**, Oxford: Polity Press, 1990.
- O'Connor, Alan (ed.), **Raymond Williams: Writing, Culture, Politics**, Oxford: Basil Blackwell, 1989.

الهوامش

* نُشر النص الأصلي لهذه الترجمة في الفصل الثالث من كتاب:

Cultural Theory and Popular Culture, Introduction: John Storey, Pearson, Longman, London, Fifth edition, 2010.

١- **الليفيزية Leavisism**: شكل من أشكال الدراسات الأدبية نسبة إلى الناقد الأدبي ف. ر. ليفيز الذي تأثر كثيراً بماثيو أرنولد، وشاركا معًا فكرة أن الثقافة هي أفضل ما في الحضارة، والاهتمام بنوع من التعليم الخاص بالأقلية. ويرى ليفيز أنه قبل

الدراسات الثقافية

التاريخ - المادة - المنهج - الأهداف

جون باتنز*
ترجمة: لطفي السيد منصور**

ولدت الدراسات الثقافية - بوصفها علمًا مستقلاً - في إنجلترا الصناعية، في أواخر خمسينيات القرن العشرين؛ حيث اعتُبرت ثورة ضد منهج الدراسات الأدبية الكلاسيكية، وضد المفهوم التقليدي للثقافة التي كانت تُوصف بأنها أفضل ما فكر فيه المجتمع وأنتجه - على حد التعبير الواضح لـ ماثيو أرنولد في كتابه المشهور «الثقافة والفوضى» ١٨٦٩ - وهو يعني روائع كبار المؤلفين والفنانين وكبار الفلاسفة. لقد تم الترويج لمشروع الدراسات الثقافية من خلال برنامج تعليم الكبار ورفض النظام التعليمي السائد المتصلب الذي كان يُعَبِّر عن مجتمع طبقيٍّ متنازعٍ عليه من قِبل الحكومات الاشتراكية فيِ ذلك الوقت، وسرعان ما اتخذت الدراسات الثقافية شكل الدفاع والتعبير عن الثقافة غير المكرسة، وهي الثقافة الشعبية من ناحية، والمعاصرة من ناحية أخرى. وقد تعاقب جيلان من الباحثين في هذا الشأن، أولاً في مركز برمنجهام «CCCS مركز الدراسات الثقافية المعاصرة»، ثم في جميع أنحاء المملكة المتحدة. كان الجيل الأول سليل الدراسات الأدبية والتاريخية، وتمثّل في مؤلفين مثل: هوجارت، ورايموند وليامز، وتومسون. وسرعان ما جاء بعدهم -في وقت موجة البنيوية الكبيرة- كتَّاب مثل: ستيوارت هول الذي تمثّل فكر جرامشي وألتوسير تمامًا - بالنسبة إلى تأثير لاكان؛ فقد كان في وقت متأخر عن ذلك، على الرغم من كونه أكثر استدامة - وخصوصًا لنزوعهما الكبير نحو التأمل النظري تمامًا.

وفي خلال قرابة عقدين ظلت الدراسات الثقافية ظاهرة معزولة نسبيًّا، على الرغم من نجاح بعض الدراسات التي كانت تهتم بشكل أساس بالموضة وثقافة الشباب، وربما يكون هذا أحد أسباب اهتمام الدراسات الثقافية المتزايد بدراسة وسائل الإعلام (السينما والتليفزيون) التي استُخدمت همزةَ وصلٍ في الولايات المتحدة الأمريكية التي اخترقتها الدراسات الثقافية سريعًا، وبشكل مذهل في ثمانينيات القرن العشرين.

تختلف نسخة الدراسات الثقافية الأمريكية حول العديد من النقاط عن شقيقتها البريطانية؛ فهي تهتم بالدراسات السياسية للمجتمعات، ودراسة الأقليات و«الهويات»، هذه الدراسات التي تقع في مركز الاهتمام النقدي -وذلك أكثر من الاهتمام الخاضع تقريبًا للرقابة - بالطبقة والصراع الاجتماعي في الثقافة وحولها. (انظر مجلة باتنس، ٢٠٠٥).

* أستاذ الدراسات الثقافية، جامعة «لوفن»، بلجيكا.
** مترجم مصري.

في الولايات المتحدة تعمل الدراسات الثقافية التي انتصرت في معركتها الفكرية - مثل الدراسات النسوية والدراسات العرقية ودراسات المثلية الجنسية - حتى تمنح فقط الاتجاهات الأكثر نشاطًا والأكثر تمثيلاً، قبل الخضوع لنجاحها والتقسيم بينها بشكل جذري للغاية، وفقًا لتقسيم الهوية الفاصل؛ حيث تتحول دراسات المرأة إلى دراسات الجندر التي تضيف البنية الذكورية لدراسة أدوار المرأة، وتُعمم الدراسات العرقية إلى حد أنها تتضمن جميع مكونات البوتقة الأمريكية، (ونحن نميل اليوم إلى الحديث عن الدراسات الواصلة، والـ «hypen»، أو الواصلة التي تشير إلى طابع الأمريكيين المركب الذين هم دائمًا («شيء ما» + أمريكي)، وتتحول الدراسات عن المثليين من الرجال إلى دراسات غريبي الجنس التي تمثل إشكالية حتى في الفرق بين الجنسين.

إن التراجع أصبح واضحًا الآن، وبخاصة في الولايات المتحدة؛ حيث أصبح لبعض نقاد الدراسات الثقافية صوتهم الواضح القوي، فيما لا يتردد بعضهم الآخر في إعلان إفلاس مشروع الدراسات الثقافية بأكمله. في حين تتمثل الدينامية الكبيرة في الدراسات النقدية الآن في إطار الدراسات البصرية، وهي في بعض الأحيان تحريض متطرف للحياة الجامعية الأمريكية؛ فقد هزت الدراسات البصرية بناء البرامج الفنية، كما فعلت الدراسات الثقافية مع الدراسات الأدبية منذ عقود عدة. إن تعقب العلامات التاريخية الكبرى للدراسات الثقافية ليس كافيًا ليحدد بالتفصيل كلاً من: المادة، والمنهج، وأهداف التخصص.

فيما يتعلق بالنقطة الأولى «المادة» نجد ثلاثة عناصر جديرة بالملاحظة: بدايةً، تتوافر الدراسات الثقافية بوضوح على مادة محددة جدًا، وهي الثقافة غير الرسمية، والتي هي في الوقت نفسه ثقافة الآن أو الثقافة «الشعبية». إذا كان مفهوم «الآن» قابلاً للمناقشة بالكاد، في حين أن مفهوم «الشعبية» أكثر إثارة للجدل؛ وفقًا لوجهة النظر المتبناة، البريطانية أو الأمريكية، فإن الحكم بمساهمة وسائل الإعلام يهدد الثقافة الشعبية تارة، وتارةً أخرى ينتصر لها. ثم تمر الدراسات الثقافية بحزم من النتاج الثقافي الوحيد «المادة objet» (بالمعنى المادي للكلمة) إلى المفهوم الأنثروبولوجي أكثر من كونه سوسيولوجيًا لـ «شكل الحياة» أو طريقة للحياة. فحياة الطبقة الفقيرة أو الأقليات تنبني مجددًا، وتحلل وتُفَسَّر، من خلال دراسة المواد أو الممارسات التي لم تعد الصيغ السيميائية المساعدة ذات قيمة بالنسبة إليها، هذه الصيغ التي نود أن ندرسها في النص، مثل السياق الذي يفرض ضرره على النتاج.

وأخيرًا، تفضل الدراسات الثقافية مفهوم «التمثيل» -من خلال منظور سياسي بحت- والذي يحدده المرء بوصفه منظورًا لرؤية العالم الذي أُنشئ باستخدام المواد الثقافية أو وسائل الإعلام والاتصال، وهو المنظور الذي يعنى بالإنتاج أو التلقي، على الرغم من أنه ليس هناك ضرورة لتلازمهما في علاقة مع بعضهما البعض.

بالتالي؛ فإنَّ مفهوم التمثيل يقع في القلب من الوسائل كلها (المواد الثقافية، ووسائل الإعلام، والاتصال)؛ لأنه هو الذي يصنع مادة كل الصراعات على السلطة، بقدر ما ترفض الدراساتُ الثقافيةُ الماركسيةَ التقليديةَ التي تجعل من الثقافة الانعكاس الوحيد للواقع الاقتصادي الكامن، وذلك من أجل تبني موقفٍ ماركسيٍّ ثانويٍّ يقبل مساهمة الحقائق والصراعات الثقافية في تحول المجتمع كله، ونحن نفهم جيدًا العودة العنيدة إلى مفهوم التمثيل في المناقشات. وعلى الرغم من الهبوط المستمر للدراسات الثقافية؛ فإن التمثيل يحافظ على تناقضه الأساس؛ لأن جميع المؤلفين يتفقون على تسميته أحيانًا بـ «المستعبد» -ويعبر التمثيل حينئذ عن مصالح طبقة الجماعة، التي تضمن سيطرتها

به- وأحيانًا بـ «المحرر»؛ لأن التمثيل الموصوف بالمهيمن قد يكون مرفوضًا أو ملتويًا أو منحرفًا، حتى في حالة غياب السياق؛ حيث تمتلك المجموعات المهيمنة بنفسها وسائل التمثيل.

وفيما يتعلق **بالنقطة الثانية «المنهجية»**، فقد تراوحت الدراسات الثقافية من البداية بين موقفين لم يقم أحدٌ بفرضهما واقعيًا. وكذلك لن يفوت أي باحث في الدراسات الثقافية أن يحدّث نفسه بعدائية شديدة عن أي شكل من أشكال المعرفة والممارسة، وبخاصة التخصصية الصارمة، ويتمزق هذا الرفض بين النقيضين، ونجد هنا تدخل مهم في هذه النقطة من قبل «فيش» في عام ١٩٩٤؛ حيث يحاول إظهار العبث العميق لهذا الرفض، سواء بتوسل التكامل المعرفي أو التخصص البيني الجذري الممكن، أو برفض مفهوم التخصص ومحاولة اختراع ما يسمى التخصص المضاد. وهذا التوجه لا يهاجم فقط تبادل المعرفة، بل يقترح كذلك إلغاء المناهج التخصصية ذاتها التي تؤدي إلى ذلك.

والأهم من ذلك التنازع الكاذب على الأنساق، وهو فيما يبدو لي نقطة ثانية، أقصد نقطة «موقف الباحث» الذي يتخلى عن موضوعية تعتبر وهمية أو خادعة. ومن جهة أولى، فإن الباحث مدعو إلى التفكير في علاقته الخاصة بالمادة، من خلال هذا التساؤل: «من أين أتحدث؟ وكيف يمكن أن تؤثر المسافة أو اللا مسافة على ما ألاحظ؟». من جهة أخرى، يُستدعى الباحث لاتخاذ قرار بشأن القضايا المتعلقة بسؤال «لماذا أفعل ما أفعل؟ وهل أعتمد في إنجازه على وجهة النظر السياسية والمؤسسية؟».

وفيما يتعلق **بالنقطة الثالثة والأخيرة «الأهداف الجديدة الخاصة بنهج الدراسات الثقافية»**، فمن الممكن الإشارة إليها مع تناول الجوانب الرئيسة، وهي النتاج الصناعي والتمثيل والسياق. بالنسبة إلى النتاج الصناعي، وطريقة الحياة التي ترتبط به، أو بعبارة أدق تكشفه، يمكننا القول إن الدراسات الثقافية تظهر الرغبة المزدوجة في تقييم الثقافة غير المقننة، وخفض قيمة الثقافة النخبوية. ويُشار إلى أن تفنن الدراسات الثقافية في وضع الثقافة غير المقننة (غير الرسمية) في المستوى نفسه لثقافة النخبة بمثابة الخطوة التي أخطأت فيها الدراسات الثقافية بشكل كبير فيما يخص برنامج حركة الدراسات الثقافية نفسه. وإذا كان من قبيل المبالغة أن نقول إن الدراسات الثقافية تحاول تدمير القانون؛ فمن المهم أن نشير إلى أن الدراسات الثقافية تنتهج تعادلاً ما. وبالمقارنة مع التمثيل ثانيًا، يجب علينا أن نشير إلى أن وجهة النظر الأولية تزيل أسطورة الدراسات الثقافية.

وأخيرًا، فيما يتعلق بالسياق، وأيًا كان ما يقوله أو يعتقد فيه أنصار الأمريكيين المناهضين غريزيًا للأطروحات النخبوية المشهورة لـ «أدورنو» و«هوركهايمر» حول الصناعات الثقافية، فإن هناك في الدراسات الثقافية تأثيرًا لم يعد مباشرًا لنظرية مدرسة فرانكفورت النقدية.

*** الدراسات الأدبية .. الدراسات الثقافية: ذهابًا وإيابًا.**

إن أزمة الدراسات الثقافية والتي أصبحت آثارها ملحوظة بشكل متزايد تزامنت مع الانطلاق المؤسسي لها؛ فمنذ نحو عشرين عامًا لم تكن الدراسات الثقافية غائبة عن البرامج البحثية الفرنسية، على الرغم من أنها كانت لا تزال غير معروفة في فرنسا.

يحاول هذا المقال الذي يدافع عن الدراسات الثقافية، ويوضح نهجها المعرفي الإجابة على تساؤل بسيط للغاية، وهو: ماذا لو حاولنا أن نتصور تحالفًا جديدًا بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية، بدلاً من النظر إليهما بوصفهما عدوين طبيعيين؟ بحيث ندرسهما دفعة واحدة، وليس ما تفعله إحداهما في الأخرى؛ أي أن ندرس ما يمكن أن تسهم به الدراسات الثقافية في الدراسات الأدبية، والعكس بالعكس.

١- الدراسات الثقافية: هل تحل أزمة الأدب؟

ليس من الغريب أن يهتم القائمون على الدراسات الأدبية بالدراسات الثقافية، بمعنى أنه من العادي أن يفعلوا هذا ويُضَمِّنُوهُ في خلفية هذا التطور الخاص بها، ولن يمكننا أن نوضح بما فيه الكفاية دور أزمة الأدب فهي أزمة متعددة الجوانب. إنها تؤثر أولاً في المؤلفين، ومن ثم فإن بعضهم -أولئك الذين وصفهم بورديو[١] بممثلي «الإنتاج المحدود» - يعتقدون بأنهم مهددون من قبل الشكل الأدبي الذي يحكمون عليه بأنه تجاري بوضاعة؛ فالشكل الأدبي في تصورهم منتج فقط عبر الزوبعة الإعلامية، وتفرضه أنظمة الإدارة التحريرية الجديدة. وهذه الأزمة ليست جديدة؛ فقد صاغ الناقد الفرنسي سانت بيف[٢] في القرن التاسع عشر مفهوم «الأدب الصناعي» والذي من شأنه التشكيك في بذور مفهوم الشكل الأدبي، والتوصية بقراءة كتيب جوليان جراك[٣] «الأدب في المعدة» الذي يعود تاريخه إلى عام ١٩٥٣. في المقابل فإن الجديد هو اختفاء الأدب التجريبي بأسرع ما يكون منذ أكثر من ربع قرن، ذلك الذي لم يعد يحيا إلا على هامش الهامش.

تتجاوب أزمة الإنتاج هذه مع أزمة القراءة أو الجمهور؛ حيث صارت صور الإحباط من دور الأدب شائعةً للغاية، وكذلك صور التقليل الاجتماعي من الشأن الأدبي، ومن مفهوم «الكاتب الكبير» بشكل متزايد. وهنا أيضًا، نجد أن الظاهرة بعيدة عن كونها جديدة، بل إننا بتتبع تاريخ هذا الانحراف -الذي صنعه وليام ماركس[٤] في كتابه «وداعًا للأدب»- ندرك أن حدًّا نقديًّا كان قد تم تجاوزه بالفعل، وأن الأدب الآن يجازف حقًّا حين لا يُثمن في النقاش الاجتماعي.

في النهاية، فإن الأزمة أزمة علمية أيضًا؛ فقد صارت الدراسات الأدبية تجد صعوبة أكثر في إظهار قيمتها، لا سيما في علاقتها بالعلوم الاجتماعية، وبالتالي في تأسيس شرعيتها. فضلاً عن ذلك، لم تظهر هذه الأزمة بين عشية وضحاها، لكنها ظهرت من خلال إضفاء الطابع المهني على القراءة الذي تلاه نسف الطرق القديمة في القراءة -فقه اللغة من جهة، والبلاغة من جهة أخرى- وقد تم التعبير عن هذا الطابع عبر اتجاه مزدوج بإضفاء الطابع الشكلي والطابع التخصصي، وبسبب هذه الشكْلَنَة، وهذا التخصص الدقيق على حد سواء -أو بتناقضه الواضح: التكاملية المعرفية العشوائية- وُجِّه لهما الاتهام بأنهما أساس ضياع قيمة الدراسات الأدبية.

تزامنت أزمة الأدب، على الأقل في العالم الأنجلو ساكسوني، مع صعود تخصص آخر: الدراسات الثقافية التي اخترقت النصف الثاني من الثمانينيات. ليس هنا مكان الرجوع إلى مسألة تعريف هذا التخصص الجديد؛ حيث لا يزال الأمر محل جدل عظيم، خاصة في فرنسا. حتى إن البعض لا يتردد في الإشارة إلى أنه أبعد ما يكون عن تخصص ضد، أو تخصص بيني، أو لا تخصص، أو حتى تخصص عابر. فالدراسات الثقافية هي في المقام الأول «رغبة»، كما قال فريدريك جامسون[٥]، ومع ذلك تجدر الإشارة إلى ذكر بعض السمات المميزة للدراسات الثقافية التي لا يوجد من بينها ما هو جديد على الإطلاق، حتى لو أن تجميعها أنتج طريقة غير مسبوقة في تناول الثقافة:

أولاً: ينبغي التأكيد على إحياء موضوع الثقافة هذا، فمن جهة لم تعد تقتصر الثقافة - كما هو الحال في التناولات التقليدية- على الثقافة المصدق عليها فقط، لكنها تنفتح على كل الوقائع الثقافية. ومن جهة أخرى، لم يعد يتم التفكير في الثقافة من حيث المواد، ولكن من حيث الممارسات، مما يتيح اندماج الواقع الثقافي مع سياقه الاجتماعي والتاريخي الذي لم يعد به شيء مجرد.

إن الثقافة دائمًا مَعيشَة، وإن إحدى الكلمات المفاتيح لهذا المَعيش هي التجربة. ووفقًا لهذا المعنى، تبدأ الدراسات الثقافية مع هوجارت(٦) ومركز برمنجهام(٧)، وبصورة أقل منها مع أطروحات جون ديوي(٨) المستبدلة - من وجهة نظر أخرى - بتحليلات أدورنو(٩) وهوركهايمر(١٠) حول التجربة «المشوهة».

ثانيًا: تقدم الدراسات الثقافية علاقة منهجية بين المادة والموضوع، فيمكن أن تتضمن دراسة الثقافي في مشاركة فعالة والتزام حقيقي في آن، وتكون هذه المشاركة عادة في صالح المواد والممارسات غير المعترف بها رسميًّا، هذه الممارسات التي تصبح فيما بعد النموذج الرسمي. إن الهدف من نهج الدراسات الثقافية غير محايد - وصفيًّا أو عن بُعد - لكنه ملتزم اجتماعيًّا وسياسيًّا.

وأخيرًا: من وجهة نظرية، تتميز الدراسات الثقافية باللجوء إلي التكامل المعرفي الأكثر جذرية من أن ترفضه الدراسات الثقافية نفسها، هنا أيضًا لأسباب مثيرة للجدل، ولإقامة نسق منهجي، في الغالب ما يأخذ هذا الانحياز للتكامل المعرفي شكلَ اللجوء إلى «مفاهيم السفر»؛ أي «المفاهيم المهاجرة»(١١) أو«المتحركة» التي تنتقل من مجال لآخر؛ وذلك لأنها تقوم بذلك بحرية تامة.

بقي أن نرى طريقة التفكير في العلاقة بين أزمة الدراسات الثقافية من ناحية، وانطلاقة الدراسات الثقافية من ناحية أخرى.

بالنسبة إلى بعض، فإن الأمرين ليس بينهما شيء مشترك، كما تُظهر ذلك الأنطولوجيات الكبرى والكتب الرئيسة في الدراسات الثقافية، (مثل الأعمال فائقة التأثير لـ سيمون ديورنج(١٢)، ولورانس جروسبيرج(١٣)، وآخرين). إن كل شيء وأي شيء يصبح ثقافيًّا - وذلك باستثناء الأدب المتجاهَل المرفوض، والمنحّى جانبًا عدا في بُعده غير الأدبي تحديدًا - أي أن يصبح الشيء وسيطًا للتمثيلات الاجتماعية التي تجري دراستها في حد ذاتها، وكأنها مبتورة عن الوسيط اللغوي والأدبي الذي يمظهرها. وبالنسبة إلى آخرين فإن انبعاث «الجديد» يقدم حلًّا بتقويض «القديم»، وبغض النظر عن الإحجام عن هذا الحل أو قبوله؛ فإن تغيير النموذج الجديد يظهر واضحًا. ويبدو أن الدراسات الثقافية تقدم بديلًا ذا مصداقية وأكثر استقرارًا في أزمة الدراسات الأدبية. من هذا المنظور استُدعيت الدراسات الثقافية لتأخذ - على المستوى المؤسسي - مكان الدراسات الأدبية التي تدافع عن نفسها بشكل هزيل إلى حدٍّ ما مع الاعتراف الكامل بأخطائها؛ وذلك لتدافع بصورة خاصة عن مزايا النص كما تفعل القراءة الأدبية؛ أي من خلال بعض الأصول المعرفية -من زاوية أن الأدب يساهم في تطوير بعض المهارات الفكرية التي قُرئت في الولايات المتحدة من منظور الداروينية- والعاطفية، والنفسية؛ فالنص الأدبي هو مدرسة المشاركة الوجدانية، ومن ثم الإنسانية، أو أيضًا الرمزية (القراءة الأدبية هي الطريق الرئيسة للاندماج بين ثقافة ما والمجتمع الذي ينقلها).

ماذا تعني هذه الحجة؟ أيمكن القول حقًّا إن الدراسات الثقافية على وشك مطاردة الدراسات الأدبية أو - في نسخة أنعم- أن الأمر سيتطور إلى المزج بين النهجين؟ تستخف وجهة النظر هذه على الأقل بمشكلة جوهرية تتمثل في تحديد الوضع نفسه المنازع للدراسات الثقافية، وبالتالي استطعنا القول أيضًا إنها في أزمة. وفي هذه الحالة ستنال الدراسات الأدبية اهتمامًا قليلًا بمواءمة هذا النمط الخطير أيضًا. هذه هي المشكلة الأساسية التي يجب تأملها عن كثب.

٢- أزمة الدراسات الثقافية.

على غرار ما يحدث في الأدب، فإن أزمة الدراسات الثقافية «عامة» أنها تلمس كلًّا من الأبعاد الثلاثة المذكورة: المادة، والهدف، والمنهج.

على مستوى المادة، نأخذ على الدراسات الثقافية عدم قدرتها على إنتاج تعريف حقيقي للثقافة؛ فقد ظلت مفاهيم أساسية - مثل: «التجربة»، أو «طريقة الحياة»، أو «الحياة اليومية» - غامضة للغاية. ويعي كل الكُتاب الذين يعملون داخل حقل الدراسات الثقافية هذه المشكلة، ولكن دون أن يحرجهم هذا بأي قدر. إن مشكلة موضوع الدراسات الثقافية يتجاوز ما تبقى من المشكلة الفريدة لتعريف كلمة «ثقافة»؛ فقد ارتفعت العديد من الأصوات لتشير إلى أنه حين يتم التركيز على الثقافة تمتنع الدراسات الثقافية فعلاً عن تحقيق البرنامج الذي وُضعت له.

في الحقيقة، يُبعِدُ الإصرارُ على (الثقافة) الباحثَ عما هو أهم؛ وهو الواقع، وهنا لا يُؤخذ على الدراسات الثقافية إحالة الأشياء كافةً لـ «تمثيلات»، وسد الطريق على الواقع نفسه، كما رأينا في «قضية سوكال»[14] التي تفضح أيضًا عدم قدرة الدراسات الثقافية على الخروج من الاستعاري إلى الإمبريقي/التجريبي)، ومن الناحية الاقتصادية: ما الحكمة في دراسة الثقافة إذا تجاهلنا البنية الصلبة (هارد وير) للصناعات الثقافية أو الإبداعية؟

في هذا الصدد، فإن التحفظ إزاء أدورنو وهوركهايمر المتهمين بالنخبوية هو بوضوح مجرد كلام، أو أيضًا السياسة بمعناها الحرفي إذا تتبعنا التنديد بـ «المهنية الصواب»، والهجاء الدموي لمؤلف مع أنه ليس عدائيًا تجاه الدراسات الثقافية. وأخيرًا، من المؤكد أنه حتى لو كان الأدب شبه صامت في حقل الدراسات الثقافية؛ فإن اختيار بعض المواد مثل: الفنون، ووسائل الإعلام، والحياة اليومية يبقى في كثير من الأحيان تقليديًا؛ فالتكنولوجيا والعلوم - على سبيل المثال- ممثلان تمثيلاً ثقافيًا ناقصًا، على الرغم من الأهمية المتنامية لهذه الممارسات في الثقافة المعاصرة.

على مستوى الهدف من تخصص الدراسات الثقافية، فقد تم استبعاد الالتزام السياسي للباحثين بوصفه مسلكًا، بحكم التعريف غير العلمي. إن لائحة اتهام فيش[15] ضد التشوش بين البحث والسياسة لم تبق دون تأثير، وتستمر حتى وقتنا هذا لفحص أطروحات بعضٍ من أفضل ممثلي الدراسات الثقافية (جروسبيرج، على سبيل المثال). وبطريقة أكثر جذرية أيضًا، فقد دافع مؤلف مثل آلان بروسا[16] عن الأطروحة التي توسع بكل قوة نطاق الثقافة؛ لينتهي الأمر بالهدم الحتمي لحقل السياسة الواقعية الذي ينصاع لمنطق آخر تمامًا. يذكر بروسا في إطار المقارنة بين التاريخ والثقافة أنه: «في عالم التاريخ، توجهت رغبة البشر نحو الفعل، ونحو رغبة الأفعال والتأثيرات المرتبطة بهذه الأفعال. أما في عالم الثقافة، فقد توجهت هذه الرغبة ثانية نحو أشياء وذكريات. عالم الثقافة هو عالم مكتظ بالأشياء، عالم استهلاكي كما وصفه بارت وبودريار، ومشبع بالذاكرة. عالم التاريخ هو عالم ينفصل فيه البشر عن الأشياء وينتجون إزاحات على حساب هذه الانفصالات».

وعلى مستوى المبادئ المنهجية والنظرية، في النهاية، كانت الانتقادات هي نفسها مقذعة جدًا.

هكذا تتعارض المقاربة النوعية للدراسات الثقافية بانتظام مع المقاربة الإمبريقية والنوعية لبعض العلوم الاجتماعية مثل علم الاجتماع، وشُدد على غياب التفسيرات التي يمكن التحقق منها من قبل أولئك الذين - في مواجهة الأشياء نفسها، والأسئلة نفسها- يرفضون المقاربة البنائية للدراسات الثقافية.

وإيمانًا منا بأن معرفة العالم يتم ترشيحها من خلال مقولتنا التفسيرية، فإننا نعارض حينئذ مقاربة أكثر وصفية مستوحاة أو معلومة من العلوم المعرفية أو من علم الأحياء التطوري على سبيل المثال. وعلاوة على ذلك، فإن التكامل المعرفي «غير

المنضبط» بعيد كل البعد عن إثارة الحماس نفسه الموجود منذ عشرين عامًا. ولوحظ على العكس من ذلك أنه من السخف التفكير في التكامل المعرفي خارج حدود تعدد التخصصات وأحدث التطورات في هذا المجال، ومثل هذا التقارب بين الدراسات الثقافية والعلوم المعرفية يبين أن الإعارات متعددة التخصصات تشكل اليوم حدود الآمال العظيمة، وذلك بطريقة أكثر حكمة وأكثر تنظيمًا من ذي قبل، حتى لو أظهر كاتب مثل جان ماري شيفر(١٧) - في الحالة العينية للدراسات المعرفية- وذلك لإعادة الاستخدامات الإنسانية للمدرسة المعرفية. ويمكننا أن نفترض أيضًا بأنه كلما يستشعر نظام ما بعض الضعف فإنه يسرع في المطالبة بالتكامل المعرفي.

بقي أن نشير إلى ملاحظة أخيرة تختتم وتلخص ربما كل ما ذُكر للتو، وتتعلق بالوضع المؤسسي للدراسات الثقافية التي فقدت منذ فترة هالتها المناهضة للهيمنة، ولكن دون إعلان ذلك. واليوم، يحتل نموذجُ المواد التي تدافع عن الدراسات الثقافية وعن الصلةِ بين العمل الأكاديمي والالتزام السياسي المألوفينَ المركزَ أكثر من الهامش، وكذلك الاستخدام الحر للأدوات التخصصية التي تحتل المركز لمن يفكرون في المادة الثقافية. باختصار، ووفقًا للمتفق عليه في بعض التقديرات الرسمية، توجد الدراسات الثقافية بصورة جيدة في قلب دوكسا(١٨) بما إننا جميعا «ضد» هيمنة الثقافة البرجوازية، وجميعنا يُقدر أن الثقافة ينبغي أن تستخدم لتغيير المجتمع، ونقبل كحقيقة عالمية أن النهج التخصصي «أدنى» من نهج التكامل المعرفي، وهلم جرًا. إن الدراسات الثقافية قد تكون غير نقدية بما يكفي لهذا الانجراف نحو المكان المشترك الذي يستهل أو يسوي موقفها الخاص، بشكل مشتهى أيديولوجيًا، ضحيةً ومقاومةً في آن. ومن غير المفيد تحديد أن التوتر مريح أيديولوجيًا؛ فقد استُبدلت فكرة «ما بعد الهيمنة» بفكرة «الهيمنة مقابل مناهضة الهيمنة» - ولكن كما هو الحال دائمًا- يمكن أن تتغير الأمور بسرعة.

٣- من أجل التقارب بين التخصصات.

من وجهة النظر هذه يمكن أن نستخلص النتيجة المزدوجة:

١- ليس لدى الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية الكثير ليلتقيا بعضهما ببعض.

٢- إن معالجة مشاكل الدراسات الأدبية بحشد أفكار الدراسات الثقافية وطاقاتها ليست ذات مغزى؛ فإن أيًا من هذه التخصصات الآن لا يوجد في موقف قوي، ولكن هذه ليست النتيجة التي نرغب في الدفاع عنها هنا، وذلك لسببين:

أولاً: من المهم إظهار الفروق الدقيقة لحالة أزمة الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية؛ فبقدر علامات الدينامية والابتكار والتجديد هناك علامات انحدار، سواء في جانب الأدب أو في جانب الثقافة. ثمة حذر من بقية صرامة فيما يخص النقاد وأنبياء التشاؤم. على أية حال، أولئك الذين يتحدثون بسوء عن الدراسات الثقافية ليسوا دائمًا الأقدر على القيام بذلك. في هذا الصدد، من المهم ألا ننسى أبدًا تحذير فريدريك أميس في دراسته عن أسلاف حديقة الحيوان الحديثة(١٩). أما فيما يخص البحوث العلمية حول مدن الملاهي، فيشير فريدريك أميس إلى:

«تميل لهجة هذا الأدب إلى أن تكون أكثر أو أقل تفضلاً، هي لهجة بها تأثير غير مقصود لخنق الأفكار الجديدة بدلاً من تشجيعها. فيما تناول الباحثون الآخرون قضايا الفضاء الموضوعاتي، ويبدو أن العديد ممن فعلوا ذلك هم ضد أفضل آرائهم. وفي تحليل لاذع للنقد حول مدينة ملاهي ديزني لاند - على سبيل المثال- يصف جريل ماركوس الموقفَ السائدَ بوصفه خيلاء، والصوتَ

باعتباره ضغينة. والأهم من ذلك، فإن النقاد الذين يبدون فرحين بإضافية الاحتقار إلى المتنزهات وزوارها ليس لديهم أي شيء خاص ليقولوه بصدد ركوب الخيل فعليًا أو العرض هناك».

ثانيًا: حتى إذا كان الاندماج بين التخصصين ليس على قائمة الأعمال الأكثر أهمية اليوم، فإنه من الضروري أن تكون هناك إمكانية لإعادة النظر فيهما الأول وفقًا للآخر؛ لنرى ما يمكن للدراسات الأدبية أن تتعلمه من الدراسات الثقافية، والعكس بالعكس. إنه تمرين مشابه نود أن نقترحه هنا.

منطقيًا، فإن الارتباط المفصلي للتخصصين لا يحدث أبدًا بطريقة محايدة. حتى لو تعقبنا - في نهاية المطاف- بناء فضاء مشترك حقًا. ينطلق الباحثون في البداية من أحد المجالين الذي فيه يسعون جاهدين إلى دمج أفكار وأساليب المجال الآخر.

أولاً سوف ندرس بعض الأمثلة على إدراج الاهتمامات الأدبية في الدراسات الثقافية؛ كي نحلل - ثانيًا- حالة ما من الإدخال ذات الحساسية الثقافية في الدراسات الأدبية. وأخيرًا، سوف نقدم بعض الأفكار حول مشروع بحثي بارز للجمع بشكل مفيد بين النهجين.

٤- الدراسات الثقافية في خدمة الدراسات الأدبية.

دعونا نبدأ بسؤال أنفسنا عما يمكن أن تسهم به الدراسات الثقافية في الدراسات الأدبية، بدلاً من تكرار ما قيل من قبل: الهدف والمناهج، فلنصرّ على تغيير أكثر جوهرية. في سلسلة الانقسامات الطويلة التي عرفتها دراسة الأدب لما يقرب من قرنين: الأدب مقابل اللسانيات، والنص مقابل السياق، والكلمات مقابل الصور، وما إلى ذلك. والأكثر أهميّة - وقد يكون الأخطر- هو القطيعة المتآكلة بشكل أساس مع تراجع البلاغة التقليدية بين القراءة والكتابة.

هذه المقابلة اجتماعية؛ حيث لا يمر الحاجز فقط بين أولئك الذين يكتبون وأولئك الذين يقرأون، ولاسيما بين أولئك الذين لديهم فرصة للنشر وجميع الآخرين المرفوضين من النظام لأسباب جيدة أو سيئة. ومن المؤكد أن هذا ليس المكان المناسب للعودة هنا إلى النقاش حول الحاجة لتصفية النشر، إن لم يكن تحذيرًا من إحدى الأساطير الأكثر إلحاحًا والمتوسلة بالتكنولوجيات الجديدة التي يفترض أنها قد تعتم على التمييز بين المنتجين والمستهلكين؛ أي أن يصبح جميع الكتاب قراء، والعكس بالعكس. إنها فكرة ساذجة ومخادعة - إن وجدت- لأنه إذا كان هذا صحيحًا؛ فإن كل الناس - شريطة الدخول عبر الإنترنت - يمكن أن يظهروا بوصفهم كتابًا، وأن يرسلوا كتاباتهم إلى بعض أماكن النشر الأكثر مساواة والأكثر قيمة، وهي الأماكن التي تتميز بسهولة استخدام محركات البحث فيها، وهكذا تحدث الهاوية بين الكتاب والقراء.

فيما وراء هذا النوع من النقاشات هناك مسألة وضعية المؤلف- والقارئ أيضًا بعَدِّ ذلك نتيجةً طبيعيَّةً - ولكن ينبغي أن يشجعنا ذلك على العودة إلى مشكلة أكثر عمقًا، وهي تحديات القراءة نفسها، خصوصًا في علاقاتها المتبادلة الضعيفة، إن لم تكن مفقودة. الآن، فإن فِعْلَيْ القراءة والكتابة في الغالب ما يكون كلٌّ منهما مغلقًا على مجاله الخاص الضيق الذي يتم العثور عليه في رؤيتنا المعاصرة للبلاغة؛ حيث تُخْتَزَلُ البلاغةُ في نسق من الحيل النصية الأدبية، ودون أهمية كبيرة لتجارتنا الحالية للنصوص. وفي هذه الحالة - بالنسبة إلى الدراسات الأدبية- تكون الميزة الكبرى للدراسات الثقافية هنا هي إعادة موضعة المادة الأدبية في ممارسة ثقافية، والدراسات الثقافية تفتح مجالات جديدة لإعادة تقييم البلاغة، ليس بوصفها كتالوجًا لوقائع الأسلوب المضافة إلى اللغة غير الأدبية، ولكن بوصفها ممارسة، أو فعلاً في «لابوليس»[٢٠].

بهذا المعنى تتوقف البلاغة عن كونها ماضي الأدب والدراسات الأدبية؛ لتصبح مجددًا مستقبله الحقيقي، والتي يمكن تلخيصها على النحو التالي: الكتابة من أجل القراءة، والقراءة من أجل الكتابة.

يجب علينا أن نجرؤ على العودة إلى المصادر؛ أي إلى التعليم التقليدي للبلاغة؛ حيث كانت وظائف القراءة لا يمكن فصلها عن وظائف الكتابة، أو إدراجها بالكامل في العملية الاجتماعية للكلام. ينبغي أن يكون الدرس الكبير الذي توجهه الدراسات الثقافية إلى الدراسات الأدبية هو أن القراءة والكتابة متداخلتان على نحو مستدام، فإن تقنيات التحليل الأدبي ليست غاية في حد ذاتها، ولكن في خدمة تعلم الكتابة، والعكس، فإن التمكن من الكتابة لا ينبغي أن يجعل الكاتب غير قارئ، بل عليه أن يكون قارئًا رفيعًا، وقادرًا على تقييم عمل الآخرين، واقتراح الحلول المناسبة. إن الكل في روح «عامة»، وهذا يعني أن تكون الروح متحققة في وجود الآخر -معه أو ضده، أيًّا كان- وبغرض أن يكون للعمل تأثير في حياة المجتمع.

٥- الدراسات الأدبية في خدمة الدراسات الثقافية.

كما رأينا؛ فإن التبادلات بين الدراسات الثقافية والدراسات الأدبية يمكن أن تسير أيضًا في الاتجاه الآخر. وفي هذه الحالة، فإن مساهمة الدراسات الأدبية في الدراسات الثقافية لا ينبغي لها أن تتضخم. ماذا يعني مثل هذا الإسهام؟ بشكل عام تصاغ الإجابة من حيث الموضوعات. نبدأ في قراءة «شيء آخر» غير ما تمَّتْ قراءتُه من قبل، على سبيل المثال، ما يسمى «مجاورات الأدب»[٢١]، ونحاول عمل ذلك «بشكل مختلف»، على سبيل المثال، بربط هذه الموضوعات الجديدة بسياقات أخرى وبأسئلة أخرى. إن قراءة «مجاورات الأدب»، لا ينبغي أن تعني أننا نحاول بأي ثمن إثباتَ أن هذا الشكل من الأدب جيد ومثير للاهتمام، مثله مثل الأدب الرسمي، بل يمكننا أيضًا التفكير في الآداب الإقليمية، والآداب ما بعد الكولونيالية، والآداب الناشئة على شبكة الإنترنت، (شكل الأدب بالأمس: الأثر الأصلي، وشكله اليوم: الأدب التجريبي). يبقى ذلك مشروعًا جديرًا بالاحترام، لكن لا شيء أكثر من ذلك؛ بما أن مثل هذا التوجه (إسهام الدراسات الأدبية في الدراسات الثقافية) يحصر الموضوعات الجديدة من خلال منطق الموضوعات القديمة التي تقف ضدها. إن الاهتمام بغير الرسمي ينبغي أن يطمح إلى السؤال التقليدي عن القيمة، والطريقة التقليدية في طرح هذا السؤال من الجوانب المؤسسية، للنظر في ظواهر أخرى مثل: الصناعات الثقافية للكتاب، أو مكانة الكتاب (والثقافة) في مجتمع يعيد تحديد العلاقات بين العمل ووقت الفراغ.

دعونا نرى سريعًا أحد الأمثلة في طريقتنا الناجحة جدًّا - نقصد الإسهام المتبادل بين الدراسات الأدبية والثقافية - على مثل هذا التوسع: «فلتجلب الكتب لكل شخص»، لـ جيم كولينز[٢٢].

ينطلق كولينز من ملاحظة بسيطة، وهي أنه على الرغم من النجاح المتزايد للكتاب الإلكتروني، فإن الكتاب التقليدي لا يزال قويًّا تمامًا، ويبدو أيضًا أنه يدعم وجوده في الحياة اليومية للأمريكي العادي. ولو لاحظنا أن الكتاب أقل وجودًا في المدن الكبرى، فإن وجوده يتزايد في المدن الصغيرة، لا سيما من خلال تمدد شبكة بيع السلاسل الكبرى. ولو أن الكتاب أقل حضورًا في التعليم، فهو موضوع لدعاية ضخمة ومغرية. ولو أن عدد المكتبات يتقلص؛ فإن مبيعات النظام الإلكتروني تتزايد على نحو رائع. ولو أن ثمة انطباعًا بتناقص القراء، فلم يكن ممكنًا أن تتواجد دوائر أو مجموعات للقراءة بهذا القدر. إن الظل الوحيد في اللوحة -بالنسبة إلى القارئ ذي الميول الكلاسيكية- هو أن الكتب

التي تباع كتب «سيئة»، دون أية جودة أدبية، ونشرت من قبل ناشرين يهتمون فقط ببيع «المنتجات»، وكذلك فإن الطريقة التي تباع بها هذه الكتب لم تعد تعتمد على هيئات الوساطة التقليدية؛ فقد تم إهمال دور النقاد في مقابل الاهتمام بحملات التسويق، والبيع المباشر (المثال المستشهد به في الغالب هنا «الرومانس»، أو الروايات العاطفية، من نوعية ما تنشره دار «هالوكين» للنشر التي اخترقت المكتبات، واكتسبت إمكانية مشاهدة عظيمة). وبعبارة أخرى: فإننا لا نزال نقرأ بالقدر السابق نفسه، لكن تغيرت طبيعة القراءة وآلياتها؛ فقد توقفت القراءة عن أن تكون نخبوية لتصبح «شعبية». إن عنوان الكتاب: «فلتجلب الكتب لكل شخص»، هو إشارة إلى أحد شعارات دائرة القراء المنتعشة من قبل مقدمة البرامج أوبرا وينفري التي دمجت ناديًا للكتب في برنامجها الذي يمثل -إلى حد كبير- سير عمل ثقافة وسائل الإعلام الشعبية في الولايات المتحدة. إن طموح كولينز ليس فقط وصف هذه الظاهرة، ولكن فهمها أيضًا، وفعل ذلك من دون إدانة أشكال القراءة الجديدة.

إن تحليل مثل هذه الظواهر من الواضح أنه لا يمكن أن يقتصر فقط على الكتب، بل يجب أن تنتقد القراءة؛ حيث خضع الشكل الشعبي لتغييرات - إلى حد ما - جذرية منذ عقود عدة، ومنذ ظهور الكمبيوتر الشخصي تحديدًا، وإعادة الهيكلة اللاحقة لأشكال التفاعل الاجتماعي. ومن ثم لم تعد القراءة الشعبية تسعى إلى إعطاء نموذج لجهود القارئ «المتوسط»، -بالمعنى السوسيولوجي للكلمة: الثقافة المتوسطة- لسد الهوة بين «الشعبي» و«الشرعي»، ولكنها في الوقت الحاضر تفكر من منطلق التنمية الشخصية. ويضاف إلى ذلك أن هذه القراءة ليست مخططة، أو موصى بها، أو موجهة، أو محددة أو مفروضة من قبل سلطة التخصصيين (المعلمين والنقاد)، ولكنها مشيدة ومنظمة من قبل القراء أنفسهم، أولئك الذين يعملون أساسًا من قبل محاولة الاستقطاب؛ أي قبل أن أنضم إلى مجموعة لها ميولي نفسها، وننتظم في مجتمع صغير. إن الجانب الجماعي لهذه التنمية الشخصية أمر ضروري، وليس القارئ الفردي هو من يقرر تحديد ما سوف يقرأه، وما سيفكر فيه من الكتاب المنتقى، بل الحوار المستمر والمكثف مع القراء الآخرين؛ ذلك الحوار الذي يستخلص منه معايير الانتقاء والتقييم.

إن القراءة الشعبية ليست شعبية، وإنما تفاعلية، وحينئذ لا يمكن تفسير الانتقال من نموذج قراءة إلى آخر فقط من خلال ظهور شكل جديد من «الوكالة». فلقد نتج أيضًا عن انهيار نظام «الرصد» التقليدي الذي فصل الثقافة عن الحياة أن ما كان يثير القراء الشعبيين لم يعد ما يعنيهم شيئًا في هذه الكتب، أو فيما تمثله في حد ذاتها. إنها الثورة التي أحدثها «كوبرنيكوس» والتي تفسر لماذا هناك المزيد من القراء، والقراء الكبار حتى الذين يبدو أن الكتب قادرة على إعطائهم شيئًا ما غير ما يمكن أن تقدمه وسائل الإعلام الأخرى، بمعرفة إمكانية الممارسة في شبكة؛ أي مع متخصصين من المستوى نفسه، والتنمية الشخصية، بما في ذلك الميول الثقافية.

بالنسبة إلى كولينز، فإن مفهوم الذوق - مع التنمية الشخصية- هو المفتاح الرئيس الثاني لفهم القراءة الشعبية المعاصرة. ومجددًا يصر المؤلف كثيرًا على حقيقة أن الاتجاهات المعاصرة لا يمكن تفسيرها ميكانيكيًا من خلال ظهور التكنولوجيات الجديدة، ولكن تعزى أيضًا لانهيار النظم القديمة للقيم. ويشير - على سبيل المثال- إلى حقيقة أن نظام التعليم في الولايات المتحدة لم يعد قادرًا على تعليم الشباب معايير الذوق التي يمكن اتباعها أو تطبيقها في حياتهم العملية. ويضرب مثالا على ذلك بـ«الشكلية» التي تفصل الحياة عن الفن، ولا تدرِّسُ الأدبَ بوصفه مما يمكن أن يسهمَ في شيء يساعد

على تنمية الشخصية. ومثل ذلك أيضا المقاربة النقدية للنصوص التي يكون من شأنها تفكيك معايير الذوق السليم. فهذا النمط من التدريس يحيد حتى عن تعليم «الذوق السليم». ومن ثم فلا شك أن ظهور شكل جديد من أشكال القراءة غير الخبيرة -لأنها ضد الشكلية وأقل نقدية- و«النفعية»، تهدف إلى التحسين الذاتي، وإلى تعلم معايير تضمن إدماج القارئ بـ «المجتمع الصالح».

إن استخدامًا مماثلاً للأدب ليس له علاقة بشعبوية الثقافة الجماهيرية التي تختزل الثقافة، أو بقضايا الذوق الشخصي، أو تلاعب الصناعات الثقافية. مرة أخرى، يبدو أن الكتب يمكن أن تساهم في شيء ما، لا يبدو أن التليفزيون ووسائل الإعلام الأخرى قادرة عليه.

لقد وُسِمَت هذه الأشكال من القراءة الشعبية بأنها «نهاية القراءة المتحضرة»، كما يشار إلى ذلك دون استدعاء الفصل الأول من كتاب كولينز، فإن ذلك لا يعكس فقط ازدراء نخبويًا كبيرا، بل أيضًا، وبشكل خاص تجاهل الديناميكية الاستثنائية لأشكال القراءة هذه التي لا تعارض وسائل الإعلام الجماهيرية، ولكن تعمل معها في وئام.

يستخدم القراء الجدد تقنيات جديدة مثل: (أمازون، وجوجل، الفيسبوك، كيندل، الآي باد، وغيرها) للشراء والقراءة، وكذلك لتنظيم التواصل والتفاعل مع القراء الآخرين. هذه التغييرات تدمر البُنى القديمة (ولا يزال كولينز غير مدرك لهذه المشاكل: تناوله لأطروحات شيفرين[٢٣]، على سبيل المثال، مدروس جدًا)، ولكن بصفة خاصة يسلط الضوء على الطريقة التي تتم بها إعادة تكوين القديم من قبل الجديد (من هذا، على سبيل المثال، تحويل المكتبة الحديثة لبيع الكتب... مكتبة للاطلاع، ولكن مكتبة للاطلاع من دون موظفين مؤهلين ودون إمكانية الاستعارة). وبالمثل، يستعيد كولينز أيضًا أسطورة ذكرت الأدب الرقمي: تشوش الأدوار بين الكاتب والقارئ. تظهر دراسته بشكل واضح أن هذا التشوش في الوقت نفسه وهم؛ لأنه لا يسمح للقارئ بتعديل نص المؤلف، وحقيقته العميقة؛ لأن وسائل الإعلام الجديدة تسمح الآن للقارئ بالتعليق علنًا بالكتابة، ونشر قراءته.

الآن، كما رأينا في القراءة الشعبية، لم يعد النص هو الجوهر، ولكنها الطريقة التي يكون القارئ قادرًا بها على إلحاق النص بحياته الخاصة. لم يعد الأدب إذن يعني الكتب، ولكن تجربة الأدب، وهذه التجربة يمكن أن تهاجر من وسيلة إعلام إلى أخرى. إن القراء الذين يبحثون عن شيء ما، من شأنه أن يغير حياتهم -من حيث التنمية الشخصية أو الذوق السليم- تساعدهم تجربة النص على الاستغناء عن المادة: الكتاب أو السينما، بل أيضًا أي ممارسات اجتماعية أخرى مثل فن الطهو، والتصميم، واللقاءات الغرامية، وبصورة أعم جميع ما يمس - من قريب أو بعيد - ما نسميه «نمط الحياة» يمكن أن يوفر أحاسيس أو تجارب «أدبية» مماثلة.

رأس المال في هذا الصدد هو التحليل «السينمائي-الأدبي» الذي يجدد النهج التقليدي للإعداد السينمائي. وفقًا للمنظور السوسيولوجي الواضح الذي يمدحه، يطرح كولينز لأول مرة أن مثل هذه التعديلات الكثيرة الآن من أي وقت مضى في هوليوود تنصاع للقواعد ذاتها الخاصة بالكتب الشعبية التي يستعرضها. إن الروايات التي تقتبس في الواقع هي تلك الروايات نفسها التي يتم الإعلان عنها في نوادي الكتب ودوائر القراءة، وهذه ليست كُتُبًا تقرأها لنفسك، ولكنها الكتب التي نأمل أن نناقشها في مجموعات ومجتمعات يبحث فيها المرء عن أشخاص لديهم الاهتمامات نفسها والميول نفسها؛ بل هي أيضًا الكتب التي يعتقد فيها المرء بأنها قادرة على أن تكون مفيدة في دمج الثقافة الكتبية بثقافة «أسلوب الحياة». وبالنسبة إلى كولينز، كانت اللحظة المحورية في هذا التطور فيلم «غرفة

مع منظر» لـ جيمس إيفوري، ١٩٨٥. وبشكل عام، تدخل شركة الإنتاج «إيفوري مارشان» التي دشنت نوعًا من الأفلام لم يعد البطل فيها هو الممثل، ولكن الديكور والمفروشات؛ وحيث كانت القصة مشغولة إلى حد كبير بنقاش تحول الذوق. يذهب كولينز إلى أبعد من ذلك، مشيرًا إلى أن العلاقة بين الأدب والسينما ليست مجرد الانتقال من الأدب إلى السينما، ولكن أيضًا من السينما إلى الأدب.

توضح موضة «أدب السرير» - وهو مصطلح يشير ساخرًا إلى «أدب الفتاة chick-lit»[٢٤]- العودة من عالم إيفوري مارشان حول الإبداع الأدبي. ففي «أدب السرير» نجد أن الشخصية النموذجية هي دائمًا كاتب، ولكن الكاتب هاجسه القضايا نفسها التي تهم الجمهور الشعبي للكتب الناجحة؛ حيث لا تتركه النقاشات حول الذوق السليم وقضايا «أسلوب الحياة» غيرَ مبالٍ، بل هو أيضًا في حالة بحث عن عاطفة يمكن أن تحول حياته، وكذلك فإن حياته اليومية مكرسة لمخاوف القراء ذاتها ولمهامهم ذاتها. ولعلنا نجد في «ساعات» مايكل كانينجهام[٢٥] خير مثال لأدب السرير هذا؛ حيث يتوه المرء في قصر جليدي مازجًا بين المراجع والتلميحات الأدبية والسينما، والمراجع والتلميحات السينمائية والأدب.

إن كولينز - الذي يأخذ القراءة الشعبية بشكل إيجابي جاد، ويعارض بشدة المتشائمين الذين يعلنون نهاية الكتاب، ومن ثم نهاية الحضارة- هو شيء آخر غير الشعبوي، ويبقى كولينز ناقدًا للتطورات التي يسلط عليها الضوء، ولا يتردد في الإشارة إلى العيوب الظاهرة قيد التمحيص، ومخاطرها. في هذا، فإن موقفه يبدو لي نموذجًا لجميع أولئك الذين يرغبون في مواصلة استكشاف العلاقة بين الدراسات الثقافية والدراسات الأدبية.

الهوامش

* نُشر النص الأصلي لهذه الترجمة بالفرنسية في مجلة: «Interférences littéraires/ Literaire interferenties» الإلكترونية.

١- **بيير بورديو**: عالم اجتماع فرنسي، وأحد الفاعلين الأساسيين في الحياة الثقافية والفكرية بفرنسا، ويعد من أبرز المراجع العالمية في علم الاجتماع المعاصر. أحدث فكره تأثيرًا بالغًا في العلوم الإنسانية والاجتماعية منذ منتصف الستينيات من القرن العشرين.

٢- **شارل سانت بيف**: كاتب وناقد فرنسي، وُلد في بولونيسورمير في ٢٣ ديسمبر عام ١٨٠٤، وتُوفي في عام ١٨٦٩. درس البلاغة والفلسفة، ثم بدأ بدراسة الطب، لكنه لم ينهها، وعمل صحفيًا في صحيفة «جلوب».

٣- **جوليان جراك**: كاتب فرنسي واسمه الحقيقي لويس بواريه، ولد في ٢٧ يوليو ١٩١٠ بسانت لورانت لي فيل ماين ولوار، وتوفي في ٢٢ ديسمبر ٢٠٠٧ بأنجير. رفض جائزة الجونكور عام ١٩٥١، ونشر كتابه «الأدب في المعدة» للمرة الأولى عام١٩٥٠.

٤- **وليام ماركس**: ولد في عام ١٩٦٦، وهو كاتب مقالات وناقد ومؤرخ أدبي. يعمل أستاذًا للأدب المقارن في جامعة باريس، ويعد كتابه «وداعًا للأدب» بمثابة بحث في تاريخ انخفاض قيمة الأدب والأدباء.

٥- **فريدريك جامسون**: ولد في ١٤ نيسان ١٩٣٤م، وهو ناقد أدبي أمريكي ومُنَظِّر سياسي ماركسي. يعتبر من أفضل المعروفين في مجال تحليل الاتجاهات الثقافية المعاصرة؛ حيث قام بنقد الثقافة الغربية، ووصفَ تيار ما بعد الحداثة بأنه وضع الثقافة تحت ضغط الرأسمالية المنظّمة.

٦- **ريتشارد هوجارت**: ولد في عام ١٩١٨، وهو بريطاني الجنسية، وأكاديمي يعمل بمجالات علم الاجتماع والأدب

مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية

الصيغة المفقودة

دوجلاس كِلنَر*

ترجمة: كرم أبوسحلي**

مالت الدراسات الثقافية البريطانية لعقود إلى الاعتراض على نقد الثقافة الجماهيرية الذي طورته مدرسة فرانكفورت، أو إلى تناوله بطريقة ساخرة معادية[1]. فلطالما وُصمت مدرسة فرانكفورت بأنها نخبوية واختزالية، أو تم تجاهلها ببساطة في النقاش الدائر حول مناهج الدراسات الثقافية ومشروعها. وهذا تجاهل مؤسف. فعلى الرغم من وجود بعض الاختلافات المهمة في المقاربة فيما بينهما -كما سأجادل- فهناك أيضًا مواقف مشتركة عديدة من شأنها أن تجعل الحوار بين المدرستين مثمرًا. وبالمثل، يمكن للصيغة المعبرة عن الاختلافات والتقاربات فيما بين المدرستين أن تكون مثمرة؛ وذلك لأن كلتا المدرستين تتغلب بدرجة ما على أوجه الضعف والقصور التي تعتري الأخرى. وبالتالي فإن صياغة موقفيهما من شأنه أن يسفر عن اتجاهات جديدة ربما تسهم في تطوير دراسات ثقافية أقوى. ومن ثم سأجادل بأنه بدلاً من كون العلاقة بينهما علاقة تضاد، فإن المقاربات التي تقدمها مدرسة فرانكفورت وتلك التي تقدمها الدراسات الثقافية البريطانية يكمل كل منهما الأخرى ويمكن تبعًا لذلك التعبير عنها في صيغ جديدة.

فمع بداية الألفية الثالثة ودخولنا بيئة ثقافية جديدة غيَّرتها بشكل كبير ميديا العولمة وتكنولوجيا الكمبيوتر، فإننا بحاجة إلى دراسات ثقافية تستطيع تحليل الاقتصاد السياسي لصناعات الثقافة العولمية الجديدة، وانتشار المنتجات الفنية وتقنيات الميديا الجديدة، والأشكال المتنوعة من تولي الجماهير لأمر الثقافة. وسوف أناقش في هذه المقالة بعض الموارد النظرية المطلوبة لهذه المهام، وستتمثل حجتي في القول بالفائدة الكبيرة لمدرسة فرانكفورت في تحليل الأشكال الحالية للثقافة والمجتمع، وذلك لتركيزها على نقاط التماس بين التكنولوجيا وصناعات الثقافة، والوضع الاقتصادي في المجتمعات الرأسمالية المعاصرة. وبما أن العصر الحالي قد شكلته بشكل كبير الميديا الجديدة وتكنولوجيا الكمبيوتر المتنوعة، فنحن في حاجة إلى وجهات نظر بإمكانها صياغة هذا التقاطع بين التكنولوجيا، والثقافة، والحياة اليومية. ولذا فإنني أرى أن مدرسة فرانكفورت، وكذلك الدراسات الثقافية البريطانية، تقدمان لنا أدوات لتحليل وتغيير وضعنا الاجتماعي الحالي بطريقة نقدية ومن ثم تطوير نظرية اجتماعية نقدية، ودراسات ثقافية ذات أهداف عملية.

* ناقد ومنظّر أدبي أمريكي ينتمي إلى مدرسة فرانكفورت، أستاذ بجامعة كاليفورنيا، لوس أنجلوس، أمريكا.
** مدرس النظرية النقدية، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة بني سويف، مصر.

مدرسة فرانكفورت، والدراسات الثقافية، وأنظمة حكم رأس المال.

ابتدأت مدرسة فرانكفورت على الأرجح الدراسات النقدية لوسائل الاتصال الجماهيري والثقافة الجماهيرية، ومن ثم أنتجت نموذجًا مبكرًا للدراسات الثقافية (انظر Kellner 1982, 1989a, 1995a). فقد طورت مدرسة فرانكفورت في ثلاثينيات القرن العشرين مقاربة نقدية للدراسات الثقافية ودراسات الاتصال تتجاوز حدود التخصص الواحد، جامعة بذلك ما بين نقد الاقتصاد السياسي للميديا، وتحليل النصوص، ودراسات تلقي الجمهور المتعلقة بالتأثيرات الاجتماعية والأيديولوجية للثقافة الجماهيرية ووسائل الاتصال الجماهيري[٢]. وقامت المدرسة باستحداث تعبير «صناعة الثقافة» للإشارة إلى عملية تصنيع «الثقافة للجماهير الغفيرة –mass produced culture»، وكذلك المقتضيات التجارية التي تقوم بتسيير النظام. فقد قام المنظرون النقديون بتحليل كل المنتجات الثقافية للميديا الجماهيرية في سياق الإنتاج الصناعي، حيث أظهرت سلع الصناعات الثقافية السمات نفسها الموجودة في المنتجات الأخرى للإنتاج واسع النطاق: كالتسليع، والتصنيع النمطي، و«الإنتاج الموحد للجماهير الغفيرة massification». وكان لصناعات الثقافة وظيفة معينة تتعلق –على الرغم من ذلك– بإضفاء شرعية أيديولوجية على المجتمعات الرأسمالية القائمة على دمج الأفراد في النظام الرأسمالي.

ومن الأمثلة العديدة على مدى قيمة المقاربة التي قدمتها مدرسة فرانكفورت نجد تحليلات أدورنو للموسيقي الشعبية (١٩٣٢، ١٩٤١، ١٩٧٨، ١٩٨٢، ١٩٨٩)، ودراسات لوفينثال Lowenthal للأدب الشعبي والمجلات الشعبية (١٩٨٤)، ودراسات هيرتسوج Herzog للمسلسلات الإذاعية (١٩٤١)، ومنظورات ونقد الثقافة الجماهيرية لكل من هوركهايمر وأدورنو في دراستهما الشهيرة عن صناعات الثقافة (١٩٧٢، و Adorno ١٩٩١). فضلاً عن ذلك، كان مفكرو مدرسة فرانكفورت –في نظرياتهم عن صناعة الثقافة ونقد الثقافة الجماهيرية– أول من قاموا بتحليلٍ ونقدٍ منهجي للثقافة والاتصالات القائمينْ علي الميديا الجماهيرية داخل النظرية الاجتماعية النقدية. وقد كانوا أول المنظرين الاجتماعيين الذين رأوا أهمية ما أسموه بـ«صناعات الثقافة» في إعادة إنتاج المجتمعات المعاصرة. حيث يقع ما يسمى بالثقافة الجماهيرية ووسائل الاتصال الجماهيري في قلب النشاط الترفيهي، وتعتبر من الفاعلين المهمين في التنشئة الاجتماعية، ووسطاء الواقع السياسي؛ وبالتالي ينبغي اعتبارها مؤسسات أساسية في المجتمعات المعاصرة، وذات تأثيرات عديدة في النواحي الاقتصادية، والثقافية، والاجتماعية[٣].

كما قامت مدرسة فرانكفورت، إضافة إلى ذلك، بدراسة الصناعات الثقافية داخل سياق سياسي بوصفها شكلاً من أشكال دمج الطبقة العاملة في المجتمعات الرأسمالية. وقد كانت مدرسة فرانكفورت من أولى الجماعات الماركسية الجديدة التي تتناول بالبحث تأثير الثقافة الجماهيرية ونشأة المجتمع الاستهلاكي على الطبقات العاملة التي كان من المفترض أن تكون أداة للثورة في السيناريو الماركسي الكلاسيكي. كما حلل مفكروها أيضًا الطرق التي تدعم بها صناعاتُ الثقافة والمجتمعُ الاستهلاكي استقرارَ الرأسمالية المعاصرة. وبناءً على ذلك سعوا إلى إيجاد إستراتيجيات جديدة للتغيير السياسي، وقوى فاعلة في التحول السياسي، ونماذج للتحرر السياسي التي من الممكن أن تكون بمثابة أسس النقد الاجتماعي، وأهدافًا للنضال السياسي. وقد تطلب هذا المشروع إعادة النظر في المشروع الماركسي التقليدي، كما أنه أنتج العديد من الاسهامات المهمة - إلى جانب مواقف إشكالية أيضًا.

ركزت مدرسة فرانكفورت باهتمام بالغ على التكنولوجيا والثقافة، ووضّحت الطرق التي تحولت بها التكنولوجيا إلى قوة إنتاج كبرى، ونمط تكويني للتنظيم والتحكم الاجتماعيين. ففي مقالة هيربرت ماركوزه Marcuse المنشورة عام ١٩٤١، والمعنونة بـ «بعض الآثار الاجتماعية للتكنولوجيا الحديثة»، ذهب إلى أن التكنولوجيا المعاصرة تمثل «نمطًا [كاملًا] لتنظيم وإدامة (أو تغيير) العلاقات الاجتماعية، ومظهرًا من مظاهر الفكر السائد وأنماط السلوك، وأداة للسيطرة والهيمنة» (ص ٤١٤). وفي مجال الثقافة أنتجت التكنولوجيا ثقافة جماهيرية عودت الأفراد على التواؤم مع الأنماط السائدة للفكر والسلوك، ومن ثم أتاحت أدوات قوية للسيطرة الاجتماعية والهيمنة.

عانى أعضاء مدرسة فرانكفورت بشكل مباشر -بوصفهم ضحايا الفاشية الأوروبية- من استخدام النازيين لأدوات الثقافة الجماهيرية لإخضاع الناس للثقافة والمجتمع الفاشيين. وعندما كانوا منفيين في الولايات المتحدة، أصبح أعضاء مدرسة فرانكفورت على قناعة بأن «الثقافة [الأمريكية] الشعبية» هي أيضًا ثقافة أيديولوجية بشكل كبير، وأنها تعمل على تعزيز مصالح الرأسمالية الأمريكية. وقد نُظمت صناعات الثقافة -بوصفها خاضعة لتحكم الشركات العملاقة- وفقًا لقيود الإنتاج الكمي الضخم، منتجة بلا تفكير أعدادًا كبيرة من المنتجات، مما أدى إلى وجود ثقافة تجارية بدرجة كبيرة قامت بدورها بالمتاجرة بالقيم، وأساليب الحياة، ومؤسسات الرأسمالية الأمريكية.

وعند التأمل فيما قدمته مدرسة فرانكفورت، يمكن للمرء أن يرى في أعمالها صياغةً لنظرية تعبر عن مرحلة رأسمالية الدولة ورأسمالية الاحتكار التي أصبحت مهيمنة في ثلاثينيات القرن الماضي[٤]. فقد كان هذا العصر عصر المنظمات الضخمة التي نظّر لها هيلفردينج Hilferding في وقت مبكر بوصفها «رأسمالية منظمة» (١٩١٠ - ١٩٨٠)، حيث أدارت الدولة والشركات العملاقة الاقتصاد، وحيث أذعن الأفراد لسيطرة الدولة والشركات. تُوصف هذه الحقبة في الغالب بـ «الفوردية»[٥] للدلالة على نظام الإنتاج الكمي الضخم ونظام حكم رأس المال الفارض للتجانس، والذي أراد أن يوجد رغبات وأذواقًا وسلوكًا تتسم جميعها بالطابع الجماهيري. كانت هذه الحقبة إذن حقبة الإنتاج والاستهلاك واسعي النطاق، واتسمت بتوحيد وتجانس الاحتياجات، والفكر، والسلوك، مما ينتج «مجتمعًا جماهيريًّا» أو ما وصفته مدرسة فرانكفورت بـ «نهاية الفرد». فلم يعد فكر الفرد وأفعاله من بين محركات التقدم الاجتماعي والثقافي، بل قامت المنظمات والمؤسسات العملاقة بسحق الأفراد. كما تتطابق هذه الحقبة مع عالم رأسمالية الشركات الذي يتسم بالرزانة، والصرامة، والتواؤم، والمحافظة، وهي الرأسمالية التي سادت في خمسينيات القرن العشرين بما ينتمي إليها من رجال ونساء المنظمة، والاستهلاك واسع النطاق، والثقافة الجماهيرية.

لعبت الثقافة الجماهيرية والاتصال الجماهيري -في تلك الفترة -دورًا مؤثرًا في توليد أنماط الفكر والسلوك التي تتناسب مع نظام اجتماعي متناسق ذي طابع جماهيري على نحو كبير. ومن ثم عبرت نظرية «صناعة الثقافة» لمدرسة فرانكفورت عن تحول تاريخي كبير نحو حقبة كان فيها الاستهلاك واسع النطاق والثقافة الجماهيرية لا غنى عنهما لإنتاج مجتمع استهلاكي، يقوم على احتياجات ورغبات متجانسة في منتجات يتم إنتاجها على نطاق واسع، ومجتمع جماهيري يقوم على التنظيم والتجانس الاجتماعي. ومن الناحية الثقافية، فهذه الحقبة تتسم بالتحكم الكبير في شبكة الإذاعة والتليفزيون، فظهر فيها ظواهر ثقافية من قبيل: أفضل أربعين مقطوعة موسيقية جماهيرية لا طعم لها، وأفلام هوليوود السطحية الجذابة، ومنتجات ثقافية أخرى بدأت تُنتج على نطاق واسع.

وبالطبع، لم تكن ثقافة الميديا مطلقًا بهذه الجماهيرية والتجانس اللذَين يصورهما نموذج مدرسة فرانكفورت، ويمكن للمرء أن يجادل بأن النموذج كان معيبًا حتى في زمن نشأته وتأثيره، وأن نماذج أخرى كانت أفضل منه (مثل نماذج ڤالتر بنيامين، وسيجفريد كراساور، وإرنست بلوخ وآخرين من جيل جمهورية ڤايمر، ثم فيما بعد الدراسات الثقافية البريطانية، كما سأبين لاحقًا). ومع ذلك فإن نموذج مدرسة فرانكفورت لصناعة الثقافة قد قدم بالفعل صيغة تعبر عن الأدوار الاجتماعية المهمة التي تلعبها ثقافة الميديا في أثناء فترة محددة من نظام حكم رأس المال، وقدمت نموذجًا -لا يزال مستخدمًا -لنوع متقدم من ثقافة تجارية وتكنولوجية بدرجة كبيرة، ثقافة تخدم مصالح الشركات المهيمنة، وتلعب دورًا كبيرًا في إعادة إنتاج الأيديولوجيا، وفي تثقيف الأفراد بخصوص النظام السائد للحاجات، والفكر، والسلوك.

إذن، ومن منظور تاريخي ظهرت الدراسات الثقافية البريطانية في حقبة متأخرة من رأس المال، أي على أعتاب ما أصبح يعرف باسم «ما بعد الفوردية»، ومتزامنةً مع بداية تَشَكُّل ثقافي أكثر تنوعًا ومعارضة. فقد صاغت الأشكال الثقافية التي وصفها الطور المبكر للدراسات الثقافية البريطانية في خمسينيات وأوائل ستينيات القرن العشرين الأوضاعَ في فترة اتسمت بتوترات كبيرة، في إنجلترا وجزء كبير من أوروبا، بين الثقافة الأقدم للطبقة العاملة والثقافة الأحدث التي تُنتَج على نطاق واسع، والتي كانت نماذجها وأمثلتها نتاجًا للصناعات الثقافية الأمريكية. وقد حاول المشروع الأول للدراسات الثقافية الذي طوره ريتشارد هوجارت، ورايموند ويليامز، و إي. بي. تومبسُن الحفاظ على ثقافة الطبقة العاملة ضد انقضاضات الثقافة الجماهيرية التي تنتجها صناعات الثقافة.

لقد كانت أبحاث تومبسُن التاريخية عن تاريخ مؤسسات ونضالات الطبقة العاملة البريطانية، ودفاعات هوجارت وويليامز عن ثقافة الطبقة العاملة، وهجومهما على الثقافة الجماهيرية جزءًا من مشروع اشتراكي يستهدف الطبقة العاملة، ويفترض أن الطبقة العاملة الصناعية كانت قوة للتغيير الاجتماعي التقدمي، وأنه يمكن استنفارها وتنظيمها من أجل النضال ضد أشكال اللامساواة السائدة في المجتمعات الرأسمالية القائمة، ومن أجل الوصول إلى مجتمع أكثر اشتراكية ومساواة. وقد انغمس ويليامز وهوجارت في مشروعات تعليم الطبقة العاملة، كما أظهرا توجهًا نحو السياسة الاشتراكية للطبقة العاملة، ورأوا في شكل الدراسات الثقافية الذي ارتضوه أداة للتغيير الاجتماعي التقدمي.

ومن هنا تَشَابه النقد المبكر الذي وجهته الموجة الأولى من الدراسات الثقافية البريطانية للنزعة الأمريكية[٦] والثقافة الجماهيرية، والمتمثل في كتابات هوجارت، وويليامز وآخرين، بدرجة ما مع النقد المبكر الذي قدمته مدرسة فرانكفورت، لكنه اختلف في إعلائه من قيمة الطبقة العاملة التي رأت مدرسة فرانكفورت أنها انهزمت في ألمانيا وفي جزء كبير من أوروبا إبّان الحقبة النازية، ولم تكن مطلقًا مصدرًا قويًا للتغيير والتحرر الاجتماعيين. فالأعمال المبكرة لمركز بيرمنجهام -كما سأناقش الآن -مثلت استمرارًا لراديكالية الموجة الأولى من الدراسات الثقافية البريطانية؛ أي تقليد (هوجارت - تومبسُن - ويليامز) المتعلق بـ «الثقافة والمجتمع»، كما كانت أيضًا استمرارًا -على نحو مهم- لمدرسة فرانكفورت. ومع ذلك فقد مهد مشروع مركز بيرمنجهام الطريق أيضًا - كما أشير أدناه -لحدوث تحول شعبوي مابعد حداثي في الدراسات الثقافية، وهو التحول الذي يستجيب لمرحلة لاحقة من الرأسمالية.

مسارات الدراسات الثقافية.

لم يتم الاعتراف حتى الآن - حسب معرفتي -بأن المرحلة الثانية من تطور الدراسات الثقافية البريطانية - التي بدأت بتأسيس مركز جامعة بيرمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة في ١٩٦٤/١٩٦٣ على يد هوجارت Hoggart وستيوارت هول Hall - قد شاركت مدرسة فرانكفورت في العديد من وجهات النظر الأساسية. ففي خلال تلك الفترة، طور المركز مجموعة متنوعة من المقاربات النقدية لتحليل المنتجات الثقافية، وتأويلها، ونقدها(٧). وعبر مجموعة من السجالات الداخلية، واستجابة للنضالات والحركات الاجتماعية في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، صارت جماعة بيرمنجهام تركز على التفاعل القائم بين تمثيلات وأيديولوجيات الطبقة الاجتماعية، والجندر، والعرق، والإثنية، والجنسية nationality في النصوص الثقافية، بما في ذلك ثقافة الميديا. وكانوا من بين أول من درس تأثيرات الصحف، والإذاعة، والتليفزيون، والسينما، وأشكال أخرى من الثقافة الشعبية على الجمهور. كما ركزوا أيضًا على كيفية قيام قطاعات متنوعة من الجمهور بتأويل واستخدام ثقافة الميديا بطرق وسياقات متنوعة ومختلفة، محللين العناصر التي جعلت الجمهور يستجيب بطرق متناقضة لنصوص الميديا.

استمرت حقبة الدراسات الثقافية البريطانية -التي امتدت من أوائل الستينيات حتى أوائل ثمانينيات القرن العشرين، والتي أصبحت كلاسيكية الآن -في تبني مقاربة ماركسية في دراسة الثقافة، تلك المقاربة التي تأثرت على نحو خاص بألتوسير وجرامشي (انظر Hall 1980a). ولكن على الرغم من أن هول عادة ما يحذف مدرسة فرانكفورت من سرديته، فقد قامت بعض الأعمال التي أجرتها جماعة بيرمنجهام بتكرار بعض المواقف الكلاسيكية التي تبنتها مدرسة فرانكفورت، خاصة في نظريتها الاجتماعية ونماذجها المنهجية للقيام بالدراسات الثقافية، وكذلك في منظوراتها وإستراتيجياتها السياسية. وقد لاحظت الدراسات الثقافية البريطانية -مثل مدرسة فرانكفورت -دمج الطبقة العاملة وتراجع وعيها الثوري، ودرست الأوضاع التي تفرضها هذه الكارثة على المشروع الماركسي للثورة. ومثل مدرسة فرانكفورت، خَلُصت الدراسات الثقافية البريطانية إلى أن الثقافة الجماهيرية قد لعبت دورًا مهمًا في دمج الطبقة العاملة في المجتمعات الرأسمالية القائمة، وأن نوعًا من ثقافة الاستهلاك وثقافة الميديا كان يشكل نمطًا جديدًا من الهيمنة الرأسمالية.

وقد ركزت كلتا المدرستين (فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية) على نقاط التقاطع بين الثقافة والأيديولوجيا، وعدُّوا نقد الأيديولوجيا أمرًا أساسيًا في أية دراسة ثقافية نقدية (CCCS 1980a, 19802). كما رأت كلتاهما الثقافة بوصفها نمطًا من أنماط إعادة الإنتاج الأيديولوجي والهيمنة، حيث تساعد الأشكال الثقافية في تشكيل أنماط التفكير والسلوك التي تفضي بالأفراد إلى التكيف مع الأوضاع الاجتماعية التي تفرضها المجتمعات الرأسمالية. كما أن كلتا المدرستين ترى الثقافة شكلاً من أشكال مقاومة المجتمع الرأسمالي. ويرى المفكرون الأوائل للدراسات الثقافية البريطانية -وبخاصة رايموند ويليامز -ومنظرو مدرسة فرانكفورت أن في ثقافة النخبة high culture قوى لمقاومة الحداثة الرأسمالية. لكن ستقوم الدراسات الثقافية البريطانية فيما بعد بتقييم لحظات المقاومة التي تقدمها ثقافة الميديا وتأويلات الجمهور واستخداماته لمنتجات الميديا الفنية. في حين مالت مدرسة فرانكفورت

-مع بعض الاستثناءات-إلى اعتبار الثقافة الجماهيرية شكلاً متجانسًا وفعالاً من أشكال الهيمنة الأيديولوجية، وهو اختلاف كان من شأنه أن يباعد بين المدرستين بشكل كبير.

فمنذ البداية، كانت الدراسات الثقافية البريطانية ذات طبيعة سياسية للغاية، وركزت على إمكانات المقاومة الكامنة في الثقافات الفرعية المعارضة، فقامت أولاً بالإعلاء من شأن الإمكانات الموجودة في ثقافات الطبقة العاملة، ثم الثقافات الفرعية للشباب لمقاومة أشكال الهيمنة الخاصة بالسيطرة الرأسمالية. وقد تحولت الدراسات الثقافية البريطانية إلى الانشغال بثقافات الشباب باعتبارها أشكالاً جديدة محتملة من المقاومة والتغيير الاجتماعيين، وهذا على خلاف طرح مدرسة فرانكفورت الكلاسيكية، ولكن بشكل مشابه لطرح هيربرت ماركوزه. فمن خلال دراسة الثقافات الفرعية للشباب، بينت الدراسات الثقافية البريطانية كيف تكوّنُ الثقافةُ أشكالاً مميزة من الهوية والانتماء إلى الجماعة، وقامت بتقييم إمكانات المعارضة الموجودة في ثقافات الشباب المتنوعة (انظر – Jefferson 1976 Hebdige 1979). وأصبحت الدراسات الثقافية تركز على طرق مقاومة جماعات الثقافة الفرعية للأشكال السائدة من الثقافة والهوية، وكيف يخلقون في مقابل ذلك أسلوبهم الخاص وهوياتهم الخاصة. فالأفراد الذين يتوافقون مع الزي السائد، وأعراف الموضة، والسلوك، والأيديولوجيات السياسية ينتجون بالتالي هوياتهم داخل جماعات التيار الرئيس للثقافة، باعتبارهم أعضاءً في تجمعات اجتماعية محددة، (مثل البيض المنتمين إلى الطبقة الوسطى الأمريكية المحافظة). أما الأفراد الذين ينتمون إلى الثقافات الفرعية، مثل ثقافة البانك punk culture[8]، والثقافات الفرعية القومية للسود، فإن مظهرهم وتصرفاتهم تختلف عن هؤلاء المنتمين إلى التيار الثقافي السائد، وبالتالي يخلقون هويات معارضة لتعريف أنفسهم في مقابل النماذج التي يُقاس عليها.

لكن لم تنشغل الدراسات الثقافية البريطانية بشكل كاف -على خلاف مدرسة فرانكفورت- بالحركات الجمالية الحداثية والطليعية، وقصرت تركيزها في المجمل على منتجات ثقافة الميديا وعلى السمت «الجماهيري» الذي أصبح يشغل الاهتمام الشديد لمجهوداتها. وعلى الرغم من ذلك، فإنه يذهلني اشتباك مدرسة فرانكفورت مع الفن الحداثي والطليعي في العديد من أشكاله المتعددة الجوانب؛ وذلك لكونه أكثر إنتاجية من تجاهل الدراسات الثقافية البريطانية للحداثة وربما لثقافة النخبة بشكل عام، وخصوصًا في العقد الأخير أو نحو ذلك. ويبدو أنه في ظل حرص الدراسات الثقافية البريطانية على إضفاء الشرعية على دراسة ما هو شعبي، وإدخال المنتجات الفنية لثقافة الميديا في المشهد الثقافي، قد ابتعدت عما أطلق عليه ثقافة «النخبة» لصالح ما هو شعبي. لكن هذا الابتعاد قد ضحّى بالإمكانات الاستشرافية/المستقبلية الموجودة في كل أشكال الثقافة، ومن ثم فهو يكرر مسألة انقسام المجال الثقافي إلى «شعبي» و«نخبوي»، (وهو تكرار معكوس ببساطة للتقييمات الإيجابية/السلبية المتعلقة بالتمييز بين ثقافة النخبة وثقافة العامة). أما ما يعد أهم من ذلك، فهو فصل الدراسات الثقافية عن محاولات تطوير أشكال ثقافية معارضة من ذلك النوع المرتبط بـ «الطليعة التاريخية» (Burger ١٩٨٤)، فالحركات الطليعية مثل التعبيرية، والسريالية، والدادية أرادت أن تطور فنًا من شأنه أن يستفز المجتمع للثورة، وأن يقدم بدائل للأشكال الثقافية المهيمنة.

شغلت قدرةُ حركات الفن الطليعي على المعارضة والتحرر الاهتمامَ الأساسيَّ لمدرسة فرانكفورت، وخصوصًا أدورنو، ومن المؤسف أن الدراسات الثقافية في بريطانيا وأمريكا الشمالية قد تجاهلت -إلى حد كبير- الرجوع إلى أشكال وحركات الفن الطليعي. ومن المثير للاهتمام أن

مثل هذا الانشغال كان أساسيًّا لمشروع سكرين Screen[٩] الذي كان نوعًا من النظرية الثقافية الطليعية المهيمنة في بريطانيا في سبعينيات القرن العشرين، وكان ذا تأثير قوي عبر العالم. ففي بدايات سبعينيات القرن العشرين، طورت سكرين تمييزًا مؤسسًا بين «الواقعية» و«الحداثة»، وقامت بسلسلة من النقد الموجه للفن الواقعي البورجوازي، ولتلك الأنواع من ثقافة الميديا التي أعادت إنتاج الشفرات الأيديولوجية للواقعية. كما قامت سكرين -بالإضافة إلى ذلك -بالإعلاء من شأن الممارسات الجمالية الحداثية الطليعية لما لها من تأثيرات سياسية وتحريرية. وقد وضع هذا المشروع نظرية سكرين في قرابة عميقة مع مدرسة فرانكفورت -خصوصًا مع أدورنو -رغم الاختلافات الكبيرة بينهما.

طورت الدراسات الثقافية البريطانية نقدًا منظمًا للمواقف النظرية التي تبنتها سكرين في سبعينيات وبداية ثمانينيات القرن العشرين. ولم يكن هناك أي رد على هذا النقد مطلقًا، على حد علمي[١٠]. وفي الحقيقة، فإن ما أصبح يعرف بـ «نظرية سكرين» ذاتها قد تداعى واختفى، بعدِّه خطابًا نظريًّا متماسكًا وبرنامجًا عمليًّا، وذلك بحلول الثمانينيات. وفي حين كان معظم النقد الموجه لنظرية سكرين من قبل الدراسات الثقافية البريطانية مقنعًا، فإن التأكيد على الممارسات الطليعية التي أيدتها سكرين ومدرسة فرانكفورت كان يعد بديلاً مثمرًا لتجاهل مثل هذه الممارسات من قبل الدراسات الثقافية الحالية في بريطانيا وأمريكا الشمالية.

تصر الدراسات الثقافية البريطانية -مثلها في ذلك مثل مدرسة فرانكفورت -على ضرورة دراسة الثقافة داخل سياق العلاقات الاجتماعية والمنظومة الاجتماعية، حيث يتم إنتاج واستهلاك الثقافة، وإن هذه الدراسة بناء على ذلك ترتبط ارتباطًا وثيقًا بدراسة المجتمع، والسياسة، والاقتصاد. لقد قاد مفهوم «الهيمنة» -الذي طرحه جرامشي، وهو مفهوم شديد الأهمية -الدراسات الثقافية البريطانية إلى دراسة كيفية صياغة ثقافة الميديا لمجموعة من القيم السائدة، والأيديولوجيات السياسية، والأشكال الثقافية في مشروع هيمنة يقوم باستيعاب الأفراد داخل إجماع مشترك، حيث يتم دمج الأفراد في مجتمع الاستهلاك والمشروعات السياسية كالريجانية أو التاتشرية (انظر Hall 1998). ويتشابه المشروع في أوجه عديدة مع مشروع مدرسة فرانكفورت، كما تتشابه أيضًا منظوراتهم الميتانظرية التي تجمع الاقتصاد السياسي، وتحليل النصوص، ودراسة تلقي الجمهور، تحت مظلة النظرية الاجتماعية النقدية.

لقد تأسس كل من مركز الدراسات الثقافية البريطانية ومدرسة فرانكفورت بوصفهما مشروعين يتجاوزان حدود التخصص بشكل جوهري؛ أي أنهما يقاومان تقسيمات العمل الأكاديمي القائمة. وفي حقيقة الأمر، فقد أثار تجاوزهما لحدود التخصص ونقدهما للآثار الضارة المترتبة على تجريد الثقافة من سياقها الاجتماعي-السياسي العداوةَ بين هؤلاء الملتزمين بالحدود الصارمة للتخصص، ممن يؤمنون -على سبيل المثال- بالاستقلال الذاتي للثقافة، وينبذون القراءات السوسيولوجية والسياسية لها. وفي مقابل هذه الشكلانية والانفصالية الأكاديمية، تصر الدراسات الثقافية على استقصاء الثقافة داخل العلاقات الاجتماعية والمنظومة الاجتماعية التي تُنتَجُ من خلالها الثقافة وتُستهلَك، وأن تحليل الثقافة يرتبط ارتباطًا وثيقًا بدراسة المجتمع، والسياسة، والاقتصاد. وفي توظيفها لنموذج جرامشي الخاص بالهيمنة والهيمنة المضادة، سعت الدراسات الثقافية إلى تحليل قوى السيطرة الاجتماعية والثقافية «المهيمنة» أو الحاكمة، كما سعت إلى الكشف عن قوى «للهيمنة المضادة» من أجل المقاومة

والنضال. وكان الهدف من ذلك هو إحداث تحول اجتماعي ومحاولة تحديد قوى السيطرة والمقاومة كي يتمكن من مؤازرة عملية النضال السياسي والتحرر من القمع والسيطرة.

أكدت بعض التمثيلات السلطوية المبكرة للدراسات الثقافية البريطانية على أهمية وجود مقاربة لدراسة الثقافة تتسم بتجاوز حدود التخصص، فتقوم بتحليل اقتصادها السياسي، وعملية الإنتاج والتوزيع الخاصة بها، ومنتجاتها النصية، وتلقي الجمهور لها، وهذا يتشابه بشكل ملحوظ مع مواقف مدرسة فرانكفورت. فعلى سبيل المثال، بدأ ستيوارت هول في مقالته الكلاسيكية المنهجية المعنونة بـ «التشفير/ فك التشفير» تحليله باستخدام النموذج الذي طرحه ماركس في كتابه «أسس نقد الاقتصاد السياسي» لاقتفاء أثر صيغ «الدائرة المستمرة» التي تشتمل على «الإنتاج - التوزيع - الاستهلاك - الإنتاج»(1980b: 128ff). وقد جعل هول هذا النموذج واقعًا ملموسًا من خلال التركيز على كيفية إنتاج مؤسسات الميديا للمعاني، وكيفية نشرها، وكيفية قيام الجمهور باستخدام أو بفك شفرة النصوص لإنتاج المعنى. فضلاً عن ذلك، قدم ريتشارد جونسُن في محاضرة ألقاها في عام ١٩٨٣، ونشرت في١٩٨٥/ ١٩٨٦، نموذجًا للدراسات الثقافية يشبه نموذج هول الذي قدمه في وقت سابق، حيث يقوم نموذج جونسُن على رسم بياني لدوائر الإنتاج، والنصية، والتلقي، المماثلة لدوائر رأس المال التي أكد عليها ماركس، والتي وضحها برسم بياني يؤكد على أهمية الإنتاج والتوزيع. وعلى الرغم من تأكيد جونسُن أهمية تحليل الإنتاج في الدراسات الثقافية ونقده لنظرية سكرين لتخليها عن هذا المنظور لصالح مقاربات أكثر مثالية ونصية (63ff.)، فإن الكثير من العمل في مجال الدراسات الثقافية في بريطانيا وأمريكا الشمالية قد كرر هذا الإهمال.

وعلى الرغم مما سبق، ففي طور أحدث للدراسات الثقافية كان هناك تحول -في العالم الناطق بالإنجليزية -نحو ما يمكن تسميته بالإشكالية ما بعد الحداثية التي تؤكد على اللذة، والاستهلاك، والتشكيل الفردي للهويات في إطار ما أطلق عليه مكجوجان (Macguigan 1922) «الشعبوية الثقافية». فمن هذا المنطلق تنتج ثقافة الميديا موادَّ للهويات، وأشكال اللذة، والتمكين، وبالتالي تشكل الجماهير ما هو «جماهيري» عبر استهلاكهم للمنتجات الثقافية. وفي أثناء هذا الطور - الذي امتد تقريبًا من منتصف ثمانينات القرن العشرين حتى وقتنا هذا -تحولت الدراسات الثقافية في بريطانيا وأمريكا الشمالية من السياسات الاشتراكية والثورية للمراحل السابقة إلى أشكال مابعد حداثية من سياسات الهوية ومنظورات أقل نقدية حيال ثقافة الميديا والاستهلاك. وكان هناك تركيز أكثر وأكثر على الجمهور، والاستهلاك، والتلقي؛ وحل ذلك محل التركيز على إنتاج وتوزيع النصوص، وكيفية إنتاج النصوص في صناعات الميديا.

دراسات ثقافية مابعد حداثية؟

أود في هذا الجزء أن أبين أن أشكال الدراسات الثقافية التي تطورت بدءًا من أواخر سبعينيات القرن العشرين حتى بداية القرن الواحد والعشرين-وعلى خلاف المراحل المبكرة-هي أشكال تُنظِّر للتحول من مرحلة الرأسمالية -القائمة على احتكار الدولة، أو الفوردية التي تأصلت في الإنتاج والاستهلاك بكميات كبيرة-إلى نظام جديد لحكم رأس المال، ونظام اجتماعي جديد، يوصف أحيانًا بـ «مابعد الفوردية» (Harvey 1989) أو «مابعد الحداثة» (Jameson 1991)، وهو يميز رأس المال العولمي العابر للحدود الوطنية والذي يعلي من شأن الاختلاف، والتعددية، والانتقائية، والشعبوية، ونزعة استهلاكية مكثفة في مجتمع جديد من المعلومات/الترفيه. ومن هذا المنظور، فإن ثقافة الميديا الآخذة في الانتشار

والتشعب، ومراكز التسوق (المولات)، وثقافة المشهد مابعد الحداثية أصبحوا دعاة وقصور ثقافة المرحلة الجديدة للرأسمالية التكنولوجية، وهي آخر مراحل الرأسمالية التي تشتمل على صورة ما بعد حداثية وثقافة استهلاك[١١].

نتيجة لذلك، أود القول بأن التحول إلى دراسات ثقافية مابعد حداثية يعد استجابة لعصر جديد من الرأسمالية العالمية. وما يوصف بأنه «المراجعات الجديدة» (McGuigan 1992: 61ff) يفصل الدراسات الثقافية عن الاقتصاد السياسي والنظرية الاجتماعية النقدية فصلاً قاطعًا. فهناك اتجاه كبير، خلال المرحلة الحالية من الدراسات الثقافية، إلى تقليل أهمية -أو حتى تجاهل- الاقتصاد، والتاريخ، والسياسة لصالح التركيز على أشكال اللذة الشخصية، والاستهلاك، وبناء هويات هجينة من المواد التي يتيحها ما هو جماهيري. تكرر هذه الشعبوية الثقافية ابتعاد نظرية مابعد الحداثية عن الماركسية واختزاليتها المزعومة، والسرديات الكبرى للتحرر والسيادة، وغائية التاريخ[١٢].

وفي الحقيقة، وكما وثق ذلك ماكجوجان (McGuigan 1992: 45ff)، لطالما كان للدراسات الثقافية البريطانية علاقة متوترة بالاقتصاد السياسي منذ البداية. فعلى الرغم من أن ستيوارت هول وريتشارد جونسُن قد أسسا الدراسات الثقافية في نموذج ماركسي يتعلق بدوائر رأس المال (الإنتاج-التوزيع-الاستهلاك-الإنتاج)، فإن هول والشخصيات الرئيسة الأخرى في الدراسات الثقافية البريطانية لم يهتموا بمواصلة التحليل الاقتصادي بشكل ثابت، كما أن معظم ممارسي الدراسات الثقافية في بريطانيا وأمريكا الشمالية من ثمانينيات القرن العشرين وحتى بدايات القرن الحادي والعشرين قد انسحبوا من الاقتصاد السياسي كلية. كما كان تأرجح هول تارةً نحو الاقتصاد السياسي وتارةً أخرى بعيدًا عنه غريبًا بعض الشيء. ففي حين يبدأ هول، في المقالة التي ذكرتها آنفًا، الدراسات الثقافية بالإنتاج ويوصي باجتياز دوائر رأس المال (١٩٨٠b) وبينما يقترح في مقالته التي عنوانها «نموذجين معرفيين» Two Paradigms (١٩٨٠a) الجمعَ الديالكتيكي على مستوى أعلى، وعلى طريقة مدرسة فرانكفورت، بين «الثقافوية» و«البنيوية»، فقد كان غيرَ متسق إلى حد ما في صياغة العلاقة بين الاقتصاد السياسي والدراسات الثقافية، ونادرًا ما وظَّف الاقتصاد السياسي في أعماله.

فعلى سبيل المثال، رفض هول في مقالته «نموذجين معرفيين» الاقتصادَ السياسيَّ للنموذج المعرفي للثقافة، لأنه يقع فريسة للاختزالية الاقتصادية. وقد يكون هول محقًا في رفض بعض أشكال الاقتصاد السياسي للثقافة التي كانت متداولة وقتئذ في إنجلترا وغيرها من البلدان، لكنه من الممكن، كما سأبين لاحقًا، استخدام الاقتصاد السياسي للثقافة على غرار ما فعلت مدرسة فرانكفورت دون الوقوع فريسة للاختزالية، مع الإبقاء على استخدام نفس النموذج المتعلق بالتفاعل المتبادل بين الثقافة والاقتصاد. وبوجه خاص، يفترض نموذج مدرسة فرانكفورت وجودَ استقلالية نسبية للثقافة، وهذا ما دافع عنه هول في أغلب الأحيان؛ وهذه الاستقلالية لا تنطوي على اختزالية أو حتمية اقتصادية.

وبشكل عام، فإن ما يفعله هول وغيره من ممارسي الدراسات الثقافية البريطانية الآخرين (مثل بينيت Bennett، وفيسك Fiske، ومكروبي McRobbie وغيرهم) هو أنهم يرفضون بكل بساطة مدرسة فرانكفورت بوصفها شكلاً من أشكال الاختزالية الاقتصادية أو أنهم يتجاهلونها وحسب[١٣]. ويعد الاتهام الجاهز بالاختزالية الاقتصادية، بدرجة ما، طريقةً لتجنب الاقتصاد السياسي كلية. لكنه في حين أن العديد من ممارسي الدراسات الثقافية البريطانية يتجاهلون الاقتصاد السياسي تمامًا، فإن هول أحيانًا،

وبكل تأكيد، يقدم ملاحظات قد تشير إلى الحاجة إلى إيجاد صيغة لربط الدراسات الثقافية بالاقتصاد السياسي. ففي مقالته المنشورة عام ١٩٨٣، اقترح هول أنه من الأفضل أن نتصور البعد الاقتصادي على أنه محدد في «المثال الأول»، وليس «المثال الأخير» لكن هذا اللعب بجدال ألتوسير لصالح أولوية البعد الاقتصادي نادرًا ما تم اتباعه في دراسات فعلية ملموسة (انظر النقد الموجود في Murdock 1989 و McGuigan 1992:34).

ربط تحليل هول للثاتشرية، بوصفها «شعبوية سلطوية» (١٩٨٨)، الانتقالَ نحو هيمنة اليمين بتحولات رأس المال العالمي من الفوردية إلى ما بعد الفوردية، لكن من وجهة نظر من انتقدوه (Jessop et al 1984) لم يأخذ هول في الاعتبار على نحو كاف دورَ الاقتصاد والعوامل الاقتصادية في التحول إلى الثاتشرية. كان رد هول على ذلك أنه، مثل جرامشي، لن ينكر أبدًا «الأهمية الحاسمة للنشاط الاقتصادي» (١٩٨٨، ص ١٥٦)، لكنه ليس من المؤكد أن هول نفسه قد دمج التحليل الاقتصادي بأعماله المتعلقة بالدراسات الثقافية والنقد السياسي. فعلي سبيل المثال، تشير كتابات هول حول «مابعد الحداثي العولمي» إلى الحاجة إلى صياغة المزيد من التصورات النقدية لرأس المال العولمي المعاصر، وكذلك صياغة المزيد من التصورات النظرية حول العلاقة بين الاقتصادي والثقافي. يقول هول (١٩٩١): يدل ما بعد الحداثي العولمي على انفتاح غامض على الاختلاف والهوامش، ويجعل من نوع معين من الإطاحة بمركزية السردية الغربية احتمالاً واردًا؛ وهو يقابله، من قلب السياسة الثقافية عينها، رد الفعل العنيف المتمثل في المقاومة العدائية للاختلاف، ومحاولة استعادة المعايير المعتمدة للحضارة الغربية، والهجوم، المباشر وغير المباشر، على التعددية الثقافية؛ والعودة إلى السرديات الكبرى للتاريخ، واللغة، والأدب (الركائز الثلاث الكبرى للهوية والثقافة القومية)؛ والدفاع عن إطلاق الأحكام العرقية المطلقة، وعن عنصرية ثقافية اتسمت بها فَتْرَتَا ثاتشر وريجان، وأشكال جديدة من كراهية الأجانب التي أوشكت أن تغرق أوروبا.

ينطوي مابعد الحداثي العولمي بالنسبة إلى هول إذن على تعدد ثقافي، وأشكال من الانفتاح على الهوامش، والاختلاف، والأصوات التي تم إقصاؤها من سرديات الثقافة الغربية. لكن يمكن للمرء القول دحضًا لهذا التأويل وتماشيًا مع روح مدرسة فرانكفورت بأن ما بعد الحداثي العولمي يمثل ببساطة توسعًا للرأسمالية العالمية على صعيد الميديا والتكنولوجيات الجديدة، وأن انفجار المعلومات والترفيه في ثقافة الميديا يقدم مصادر جديدةً قويةً لتَحَقُّق رأس المال والتحكم الاجتماعي. ومن المؤكد أن النظام العالمي الجديد القائم على التكنولوجيا، والثقافة، والسياسة، في الرأسمالية المعاصرة يتسم بالمزيد من التعددية، والانفتاح على الاختلاف والأصوات المهمشة، لكن الشركات عبر الوطنية تتحكم فيه وتحجمه، تلك الشركات التي أضحت حكمًا ثقافيًا جديدًا وقويًا يهدد بتقليص نطاق التغيير الثقافي بدلاً من توسيعه.

تمثل التطورات الدراماتيكية في صناعات الثقافة في السنوات الأخيرة نحو الاندماج والتعزيز إمكانيات لمزيد من التحكم في المعلومات والترفيه بواسطة عدد أقل من أي وقت مضى من التكتلات الفائقة. وبالفعل يمكن القول بأن عولمة ثقافة الميديا تعد فرضًا للحد الأدنى من تجانس ثقافة العولمة على الثقافة المحلية والوطنية، حيث تفرض شبكات سي إن إن، و إن بي سي، وبي بي سي، وقنواتْ ميردوخ وما إلي ذلك التماثل والتجانس الأكثر ابتذالاً على ثقافة الميديا في جميع أنحاء العالم. ومن المؤكد أنه لدى أنظمة تليفزيون الكابل[١٤] ومحطات التليفزيون الفضائية

الأوروبية بث تليفزيوني تابع للدولة من كلٍّ من ألمانيا، وفرنسا، وإيطاليا، وإسبانيا، والسويد، وروسيا وغيرها من الدول. لكن أنظمة تليفزيون الدولة تلك ليست منفتحة في الحقيقة على الكثير من الغيرية، والاختلاف، والهامشية. أما القنوات الأكثر انفتاحًا في الواقع مثل القنوات المفتوحة غير التجارية public access television في الولايات المتحدة، وأوروبا، أو خدمة البث الخاص SBS التي تقدم تليفزيون متعدد الثقافات في أستراليا، فهي ليست في الحقيقة جزءًا من مابعد الحداثي العولمي، وهي قنوات تتلقى تمويلاً سخيًا وتوجيهات من قبل الدولة إلى حد كبير، وعادة ما تكون محدودة ومحلية.

توجد بالتأكيد بعض الثغرات في مفهوم مابعد الحداثي العولمي لدى هول، لكنها ثغرات تقيدها وتحَيِّدها نوعًا ما عملياتُ فرض التجانس المتطردة. والواقع أن الخصائص المميزة لثقافة الميديا العالمية تعدُّ قوى متناقضة تتألف من الهوية والاختلاف، والتجانس وعدم التجانس، والعالمي والمحلي، وهي تؤثر في بعضها، وتتصادم، وتتعايش في سلام بكل بساطة، أو تنتج تكافلاً جديدًا كالموجود في شعار إم تي في الناطقة باللاتينية الذي يجمع ما بين كلمة إنجليزية وأخرى إسبانية: Chequenos! التي تعني «تابعونا». تعني العولمة على وجه العموم هيمنة الصناعات الثقافية العابرة للحدود الوطنية، وهي أمريكية إلى حد كبير. ففي كندا، على سبيل المثال، نجد أن ٩٥٪ من الأفلام أفلام أمريكية؛ كما يهيمن التليفزيون الأمريكي على التليفزيون الكندي؛ وتتحكم سبع شركات أمريكية في توزيع التسجيلات الصوتية في كندا؛ و ٨٠٪ من المجلات في منافذ بيع الصحف غير كندية (بحسب Washington Post Weekly, September 11-17, 1995: 18). وفي أمريكا اللاتينية وأوروبا نجد أن الوضع يشبه الوضع الأمريكي من حيث ثقافة الميديا، والسلع، والوجبات السريعة، ومراكز التسوق التي تخلق ثقافة عولمية جديدة تتشابه بشكل ملحوظ في كل القارات[١٥]. وبالتالي ينبغي أن تأخذ أشكال استحضار التنوع والاختلاف مابعد الحداثيين العولميين في اعتبارها الاتجاهات المضادة المتمثلة في عمليات فرض التجانس والتشابه -وهي موضوعات لطالما لاقت اهتمامًا مستمرًا من مدرسة فرانكفورت.

يتعلق السؤال المثير للاهتمام بالنسبة لهول (١٩٩١) بـ: ماذا يحدث عندما تفرض سياسة التمثيل التقدمية نفسها على المجال مابعد الحداثي العولمي، كما لو أن المجالَ العولميَّ منفتحٌ في الحقيقة على الهامشية والغيرية. لكن المجال العولمي في الحقيقة قد بنته وتحكمت فيه القوى المهيمنة للدولة والشركات، ويبقى النضالُ من أجل إدخال الأصوات المعارضة في اللعبة، وربما يكون ذلك مستحيلاً حيث لا مثيل للقنوات المفتوحة غير التجارية أو القنوات المفتوحة الممولة من الدولة، كما هو الحال في هولندا. وتبدو الأمور مختلفة بالطبع عندما يخرج المرء من إطار ثقافة الميديا المهيمنة - فهناك الكثير من التعددية، والانفتاح على الأصوات الجديدة، وعلى الهوامش، لكن هذه الثقافات البديلة تعد بالكاد جزءًا من مابعد الحداثي العولمي الذي أثاره هول. وبالتالي يعد مابعد الحداثي العولمي عند هول إيجابيًا أكثر مما يجب، ومن ثم ينبغي التخفيف من تفاؤل هول بواسطة ذلك النوع من المنظورات النقدية المتعلقة بالرأسمالية العالمية التي طورتها مدرسة فرانكفورت والمراحل السابقة من الدراسات الثقافية.

يصوغ تركيز الدراسات الثقافية مابعد الحداثية، من وجهة نظري، تجارب وظواهر داخل نمط جديد من التنظيم الاجتماعي. فالتركيز على الجماهير الإيجابية الفعالة، والقراءات المقاومة، والنصوص المعارضة، واللحظات الطوباوية، وما إلى ذلك، يصفُ حقبةً يتم فيها تدريب الأفراد على أن

يكونوا مُسْتَهْلكِي ميديا أكثر إيجابية، حيث تقدم لهم خيارات أوسع بكثير من المواد الثقافية، في توافق مع رأسمالية جديدة تتسم بكونها عولمية وعابرة للحدود الوطنية، في ظل مجموعة أكبر بكثير من الخيارات الاستهلاكية، والمنتجات، والخدمات. وفي هذا العهد فإن الاختلاف يحقق رواجًا، وتصف الاختلافات والتعدديات وعدم التجانس -الذي أعلت من شأنه مابعد الحداثة- انتشار الاختلافات والتعددية في نظام اجتماعي جديد بوصفه اختلافًا يقوم على انتشار الرغبات والاحتياجات الاستهلاكية.

إن أشكال الثقافة والهويات الهجينة التي تصفها الدراسات الثقافية مابعد الحداثية تتطابق مع رأسمالية ذات طابع عولمي وتدفق حاد للمنتجات، والثقافة، والناس، والهويات، مع تشكلات جديدة للعالمي والمحلي وأشكال جديدة من الصراعات والمقاومة (انظر Appadurai 1990 و Cvetkovich and Kellner 1997). كما يتطابق مع بنية الثقافة العالمية ذات الطابع العولمي الهجين أشكال جديدة من الدراسات الثقافية التي تضم تقاليد من جميع أنحاء العالم. فالدراسات الثقافية قد أصبحت في حقيقة الأمر معولمة في العقد الأخير من القرن العشرين مع انتشار المقالات، والكتب، والمؤتمرات، ومواقع الإنترنت، والنقاشات في جميع أنحاء العالم.

يتعلق السؤال الذي يطرح نفسه الآن باستمرار قيمة استخدام التقاليد القديمة لنظرية مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية في ظل هذا الظرف الجديد المبتكر. أولاً، تستمر أهمية هذين التقليدين وملاءمتهما بسبب وجود استمراريات بين مرحلتنا الحالية والمراحل الأولى. وفي الحقيقة أزعم أننا في فترة فراغ انتقالي، بين الحداثي ومابعد الحداثي، وأن النظام الحالي لحكم رأس المال لديه استمراريات قوية مع نمط الإنتاج والتنظيم الاجتماعي للمراحل الأولى التي وصفتها مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية. فالثقافة المعاصرة تعد أكثر تسلعًا واستهدافًا للربح التجاري من أي وقت مضى، ومن ثم فمن الواضح أن منظورات مدرسة فرانكفورت حول التسليع لا تزال ذات أهمية جوهرية في التنظير لوضعنا الراهن. فهيمنة رأس المال تستمر في أن تكون القوة المسيطرة على التنظيم الاجتماعي، وربما أكثر مما كانت عليه من قبل. وبالمثل، تزداد الفوارق الطبقية حدةً، وتستمر ثقافة الميديا في أن تكون أيديولوجية بشكل كبير، وفي إضفاء الشرعية على أشكال عدم المساواة القائمة المتعلقة بالطبقة الاجتماعية، والجندر، والعرق. وهكذا تستمر أهمية المنظورات النقدية السابقة المتعلقة بهذه الجوانب الخاصة بالثقافة والمجتمع المعاصرين.

ستتمثل حجتي في أن الزخم العولمي الجديد للرأسمالية التكنولوجية يقوم على تكوينات رأس المال والتكنولوجيا، وإنتاج أشكال جديدة من الثقافة، والمجتمع، والحياة اليومية. لقد كنت أحاجج بأن مدرسة فرانكفورت تقدم أدوات لتحليل هذا الوضع، لأن نموذجها الخاص بصناعات الثقافة يركز على الصياغات التي تربط ما بين رأس المال، والتكنولوجيا، والثقافة، والحياة اليومية، الأمر الذي يشكل البيئة الاجتماعية والثقافية الحالية. وعلى الرغم من وجود اتجاه لدى مفكري مدرسة فرانكفورت لتقديم رؤية سلبية أحادية الجانب أحيانًا للتكنولوجيا بوصفها أداة للهيمنة، فهناك أيضًا جوانب -بناء على نظرية العقلانية الأداتية لماكس ڤيبر- تجعل من وضع نظرية نقدية للتكنولوجيا أمرًا ممكنًا، نظرية بإمكانها أن تعبر عن كل جوانبها التحريرية والقمعية في صيغة جديدة (انظر Marcuse 1941; Kellner 1984 and 1989a). وبالتالي تكمِّل مدرسة فرانكفورت الدراسات الثقافية البريطانية من حيث تقديم المزيد من التركيز الشديد على أشكال الترابط بين

رأس المال والتكنولوجيا، ومن ثم التنظير للثقافة والمجتمع المعاصرين في سياق الوضع الحالي للرأسمالية العالمية.

سوف أستعرض في الجزء التالي، بناء على ذلك، الأفكار التي تقدمها مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية لتحليل وتغيير الثقافة والمجتمع المعاصرين بطريقة نقدية. وسوف أهتم بصياغة بعض التشابهات المتداخلة بين التقليدين، لكنني أيضًا سأهتم بالاختلافات التي يكمل فيها كلٌّ من التقليدين الآخرَ، والتي تجبرنا على إنتاج منظورات جديدة كي نتمكن من ممارسة الدراسات الثقافية في الظرف الحالي. وأرى أنه على الدراسات الثقافية اليوم أن تعود إلى النماذج الأولى للدراسات الثقافية البريطانية، وأن تضع الرفض الحالي -للاقتصاد السياسي، والطبقة الاجتماعية، والأيديولوجيا، ومفاهيم أخرى يتسم بها المنعطف مابعد الحداثي في الدراسات الثقافية- موضع التساؤل. أعتقد أيضًا أن الابتعاد عن الإشكالية التي تشترك فيها الدراسات الثقافية في بريطانيا وأمريكا الشمالية إلى حد ما مع مدرسة فرانكفورت-قد أفسدها، وأن العودة إلى النظرية الاجتماعية النقدية وإلى الاقتصاد السياسي تعد خطوة ضرورية لبث الروح في الدراسات الثقافية. وهذا المشروع يتطلب دراسات ثقافية جديدة تقدم صياغة واضحة تربط هذا النوع من تحليل الاقتصاد السياسي الذي طورته مدرسة فرانكفورت بالتركيز على اللحظات الثورية لثقافة الميديا، والثقافات الفرعية المعارضة، والجمهور الإيجابي الفعال الذي قدمته الدراسات الثقافية البريطانية. وأؤمن أن إغفال الاقتصاد السياسي يُحجِّم الدراسات الثقافية وسوف أدافع عن أهميته، ليس فقط في فهم الميديا بشكل عام، بل أيضًا في تحليل النصوص واستخدام الجمهور للنصوص التي تتأثر بشدة بنظام الإنتاج والتوزيع الذي يتم فيه تداول منتجات الميديا (انظر Kellner 1995a)[١٦].

عبور الحدود، وتجاوز التخصص، والدراسات الثقافية.

كنت أجادل بوجود العديد من الإرهاصات المهمة للمواقف الرئيسة للدراسات الثقافية البريطانية في مدرسة فرانكفورت، وأنهما يشتركان في العديد من المواقف والمعضلات، وأن حوارا بين هذين التقليدين قد طال انتظاره. وأود أن أقترح رؤية مشروع الدراسات الثقافية بوصفه أوسع نطاقا من ذلك المشروع الذي يُدرَّس في المناهج المعاصرة، وبعدِّه مشتملاً على مجموعة واسعة من الشخصيات من مختلف المواقع والتقاليد الاجتماعية. فهناك بالفعل تقاليد ونماذج عديدة من الدراسات الثقافية، بدءًا من نماذج الماركسية الجديدة التي طورها لوكاتش، وجرامشي، وبلوخ، ومدرسة فرانكفورت في ثلاثينيات القرن العشرين، إلى الدراسات الثقافية النسوية وتلك الخاصة بالتحليل النفسي، وإلى وجهات النظر السيميوطيقية ومابعد البنيوية. ففي بريطانيا والولايات المتحدة، يوجد تقليد طويل من الدارسات الثقافية قد سبق مدرسة بيرمنجهام[١٧]. كما أن فرنسا، وألمانيا، ودولاً أوروبية أخرى قد أنتجت أيضا تقاليد ثرية تقدم موارد للدراسات الثقافية في جميع أنحاء العالم.

تجمع التقاليد الكبرى للدراسات الثقافية -في أفضل حالاتها -النظرية الاجتماعية، والنقد الثقافي، والتاريخ، والتحليل الفلسفي، وجوانب سياسية محددة، ومن ثم فهي تتغلب على التقسم الأكاديمي المعتاد للعمل عن طريق تجاوز حدود التخصص الذي يُنتجه -بشكل تعسفي -التقسيم المصطنع للعمل الأكاديمي. وبالتالي تعمل الدراسات الثقافية من خلال تصور متجاوز لحدود التخصص، والذي يستمد أفكاره من النظريةَ الاجتماعية، وعلم الاقتصاد، والسياسة، والتاريخ، ودراسات التواصل، والنظرية الأدبية والثقافية، والفلسفة، وأشكال أخرى من الخطاب النظري - وهو نهج مشترك بين مدرسة

فرانكفورت، والدراسات الثقافية البريطانية، والنظرية مابعد الحداثية الفرنسية. إن المقاربات عابرة التخصص للثقافة والمجتمع تعتد بالحدود القائمة بين التخصصات الأكاديمية المتنوعة(١٨). وفيما يتعلق بالدراسات الثقافية، تشير هذه المقاربات إلى أنه لا ينبغي لنا التوقف عند حدود النص، بل علينا أن نرى كيف تندرج المقاربة الثقافية تحت أنظمة إنتاج النصوص، ومن ثم كيف تعد نصوص متنوعة جزءًا من أنظمة أنماط أو أنواع الإنتاج، فيكون لديها بناء قائم على التناص إلى جانب صياغة أشكال من الخطاب في ظرف اجتماعي تاريخي معين.

يندرج فيلم «رامبو» - على سبيل المثال - تحت نوعية أفلام الحروب، وينتمي إلى دورة معينة من الأفلام التي تتناول العودة إلى ڤيتنام، لكنه أيضًا يعبر عن خطاب سياسي مناهض للشيوعية كان سائدًا في فترة حكم ريجان (انظر Kellner 1995a). يعد هذا الخطاب تكرارًا للخطابات اليمينية المتعلقة بأسرى الحرب الذين تُركوا في ڤيتنام وللحاجة إلى تجاوز عقدة ڤيتنام؛ أي الخزي المرتبط بخسارة الحرب والتغلب على التردد في استخدام الولايات المتحدة لقوتها العسكرية مرة أخرى. لكن الفيلم يندرج أيضًا تحت مظلة أفلام البطل الذكوري، تلك المظلة التي تعبر عن خطابات يمينية تتعلق بمناهضة سيطرة الدولة، وباستخدام العنف لحل النزاعات. أصبحت شخصية (رامبو) نفسها تعبيرًا عن «الجماهيري العولمي» الذي كان له آثارٌ كبيرة في جميع أنحاء العالم. ينطوي تأويل النص السينمائي لفيلم رامبو إذن على استخدام نظرية الفيلم، وتحليل النصوص، والتاريخ الاجتماعي، ونقد الأيديولوجيا، وتحليل التأثير، وغيرها من أنماط النقد الثقافي.

لا ينبغي للمرء إذن التوقف عند حدود النص أو حتى تناصيته Intertexuality، بل عليه الانتقال من النص إلى السياق المحيط بالنص، ثم إلى الثقافة والمجتمع اللذين يشكلان النص، واللذين يجب أن يُقرأ النص في ظلهما ويُفسَّر. وبالتالي تنطوي المقاربات العابرة للتخصص على عبور الحدود الفاصلة بين المباحث المعرفية بدءًا من النص إلى السياق، وبالتالي من النص إلى الثقافة والمجتمع. وفي هذا الصدد، كان لرايموند ويليامز أهمية خاصة بالنسبة للدراسات الثقافية بسبب تأكيده على الحدود وعلى عبور الحدود (١٩٦١, ١٩٦٢, ١٩٦٤). وعلى خطى مدرسة فرانكفورت، رأى ويليامز دومًا ذلك الترابط الموجود بين الثقافة والاتصال، وعلاقاتهما بالمجتمع الذي يُنتجان، ويُوزعان، ويُستهلكان فيه. كما رأى ويليامز أيضًا كيف تجسد النصوص الصراعات والخطابات السياسية التي تُنتج فيها هذه النصوص وتعد جزءًا لا يتجزأ منها.

إن عبور الحدود يدفع المرء حتمًا إلى تخوم وحدود الطبقة الاجتماعية، والعرق، والجنسانية، والمكونات الأخرى التي تميز الأفراد عن بعضهم والتي من خلالها يبني الناس هوياتهم. ولهذا السبب قد لجأت معظم أشكال الدراسات الثقافية والنظريات الاجتماعية النقدية إلى الحركة النسائية ونظريات التعدد الثقافي المختلفة التي تركز على تمثيلات الجندر، والعرق، والانتماء الإثني، والجنسانية، وقامت بإثراء مشروعاتها بمادة نظرية وسياسية مستمدة من الخطابات النقدية الجديدة التي ظهرت منذ ستينيات القرن العشرين. ومن ثم تعتمد الدراسات الثقافية العابرة لحدود التخصص على مجموعة متباينة من الخطابات والمجالات كي تتمكن من التنظير لتعقيد وتناقض التأثيرات المتعددة لمجموعة كبيرة من الأشكال الثقافية في حياتنا وأن توضح، بشكل تفاضلي، كيف تعمل هذه القوى بمثابة أدوات للهيمنة، بل تقدم أيضًا موارد للمقاومة والتغيير. وأود القول بأن مدرسة فرانكفورت كان لها السبق في بدء مثل هذه المقاربات العابرة لحدود التخصص الواحد في

الدراسات الثقافية، حيث قامت بالجمع بين تحليل إنتاج الثقافة واقتصادها السياسي وتحليل النصوص الذي يضع المنتجات الثقافية الفنية في سياقها الاجتماعي التاريخي، إلى جانب دراسات تتعلق بتلقي الجماهير واستخدامها للنصوص الثقافية.(١٩)

ومع ذلك توجد عيوب خطيرة في البرنامج الأصلي للنظرية النقدية الذي يتطلب إعادة بناء جذرية للنموذج الكلاسيكي لصناعات الثقافة (Kellner 1989a; 1995a). إن التغلب على أوجه القصور الموجودة في النموذج الكلاسيكي سوف يشتمل على: تحليل أكثر تعينًا وتجريبية للاقتصاد السياسي للميديا وعمليات إنتاج الثقافة وإجراء أبحاث أكثر تجريبية وتاريخية حول إنشاء صناعات الميديا وتفاعلها مع المؤسسات الاجتماعية الأخرى، وإجراء دراسات أكثر تجريبية لتلقي الجماهير وتأثيرات الميديا عليها، ومزيد من التركيز على جوانب المقاومة في استخدام ثقافة الميديا، ودمج نظريات ومناهج ثقافية جديدة في نظرية نقدية مطوَّرة للثقافة والمجتمع. وعلى وجه العموم، يمكن لهذا التطوير لمشروع مدرسة فرانكفورت الكلاسيكي أن يُحدِّث ويُطوِّر النظرية النقدية للمجتمع ونشاطه المتعلق بالنقد الثقافي من خلال دمج التطورات المعاصرة في النظرية الاجتماعية والثقافية في مشروع النظرية النقدية.

بالإضافة إلى ذلك، يعد انقسام مدرسة فرانكفورت بين ثقافة النخبة وثقافة العامة انقسامًا إشكاليًا، وينبغي أن يُستبدل به نموذجٌ أكثر تركيبية وثراء، نموذج يرى في الثقافة طيفًا من ألوان شتى، ويقوم بتطبيق مناهج نقدية مماثلة على كل المنتجات الثقافية الفنية بدءًا من الأوبرا حتى موسيقى البوب، ومن الأدب الحداثي إلى عروض أوبرا الصابون (المسلسلات الدرامية) Soap Operas. وعلى وجه الخصوص، يعتبر نموذج مدرسة فرانكفورت للثقافة الجماهيرية المتجانسة - ذلك النموذج الذي يتناقض مع الفكرة المثلى المتعلقة بـ «الفن الأصيل» الذي يقصر لحظات التحرر على بعض الأعمال الفنية المتميزة لثقافة النخبة-نموذجًا إشكاليًا بدرجة كبيرة. إن موقف مدرسة فرانكفورت الذي يرى أن كل الثقافة الجماهيرية ثقافة أيديولوجية وفارضة للتجانس، وأنها تقوم بخداع جموع غفيرة من المستهلكين السلبيين، يعد أيضًا مستهجنًا. ينبغي للمرء، عوضًا عن ذلك، رؤية اللحظات النقدية والأيديولوجية في النطاق الكامل للثقافة، وألا يقصر اللحظات النقدية على ثقافة النخبة وألا يعتبر كل ما ينتمي إلى ثقافة العامة أيديولوجيًا. وينبغي للمرء أيضًا السماح باحتمالية وجود لحظات نقدية مقاومة في المنتجات الفنية لصناعات الثقافة، تمامًا مثل وجودها في الكلاسيكيات المعتمدة للثقافة الحداثية النخبوية التي بدا أن مدرسة فرانكفورت توليها مكانة مميزة باعتبارها مركز المعارضة والتحرر في مجال الفن(٢٠). وينبغي للمرء أيضًا التمييز بين تشفير وفك تشفير منتجات الميديا الفنية، والإقرار بأن الجمهور الإيجابي الفعال غالبًا ما ينتج معانيه واستخداماته الخاصة لمنتجات صناعات الثقافة.

تتغلب الدراسات الثقافية البريطانية على بعض أوجه القصور الموجودة لدى مدرسة فرانكفورت. يتم ذلك من خلال رفض منظم للتمييز بين ثقافة النخبة وثقافة العامة، وأخذها للمنتجات الفنية لثقافة الميديا على محمل الجد. كما أنها تتغلب على القصور الموجود في فكرة مدرسة فرانكفورت المتعلقة بالجمهور السلبي وذلك بطرح تصوراتها عن الجمهور الإيجابي الذي يخلق المعاني وما هو جماهيري. ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن ڤالتر بنيامين - المنتسب على نحو غير وثيق إلى مدرسة فرانكفورت على الرغم من أنه لم يكن جزءًا من حلقتها الداخلية- أخذ أيضًا ثقافة الميديا على محمل الجد، ورأى إمكاناتها التحررية، وافترض إمكانية وجود جمهور إيجابي فاعل. فبالنسبة إلى

بنيامين (١٩٦٩)، كان المتفرجون على الأحداث الرياضية بمثابة قضاة النشاط الرياضي، قادرين على نقد وتحليل الأحداث الرياضية. كما افترض بنيامين أيضًا أن جمهور السينما بمقدوره أن يصبح خبيراً في النقد ويقوم بتشريح معاني الأفلام وأيديولوجياتها. ومع ذلك فأنا أعتقد أننا بحاجة إلى الجمع الدياليكتيكي بين مفهومي الجمهور الإيجابي الفعال والجمهور السلبي المستَغَل للإلمام بنطاق التأثير الكامل للميديا، ومن ثم تجنب كلٍّ من النخبوية والشعبوية الثقافية.

في الواقع، إن التركيز النقدي تحديدًا على ثقافة الميديا من منظور مدرسة فرانكفورت - الخاص بالتسليع، والتشيؤ، والتقنية، والأيديولوجيا، والسيطرة- هو ما يقدم منظورًا مفيدًا لما فيه من تصحيح لمقاربات ثقافة الميديا الأكثر شعبوية وبعدًا عن النقد، كما يتضح في بعض الأشكال الحالية للدراسات الثقافية في بريطانيا وأمريكا الشمالية. وفي الحقيقة، كان مجال دراسة الاتصالات منقسمًا في البداية إلى تقسيم -وصفه لازارسفلد (Lazarsfeld 1941) في إصدار حررته مدرسة فرانكفورت عن وسائل الاتصال الجماهيري - بين المدرسة النقدية المرتبطة بمعهد البحوث الاجتماعية والبحوث الإدارية التي عرفها لازارسْفلد بأنها أبحاث أجريت في إطار محددات المؤسسات الإعلامية والاجتماعية القائمة، وأن هذا من شأنه أن يوفر المادة التي استفادت منها هذه المؤسسات، وهي البحوث التي سيرتبط بها لازارسْفلد نفسه ارتباطًا وثيقًا. وبالتالي، فمدرسة فرانكفورت هي التي استهلت أبحاث الاتصالات النقدية، وأنا هنا أقترح أن العودة إلى نسخة معدلة من النموذج الأصلي ستكون مفيدة لدراسات الميديا والدراسات الثقافية اليوم.

وعلى الرغم من كون مقاربة مدرسة فرانكفورت جزئية وأحادية الرؤية، فهي تقدم حقًا أدوات لنقد الأشكال الأيديولوجية لثقافة الميديا وطرق تقديمها للأيديولوجيات التي تعمل على إضفاء الشرعية على أشكال القمع. ويعتبر نقد الأيديولوجيا مكونًا أساسيًا من مكونات الدراسات الثقافية، وتتجلى قيمة مدرسة فرانكفورت في بدئها النقد المنهجي المستمر للأيديولوجيا داخل صناعات الثقافة. كما تعد مدرسة فرانكفورت مفيدة بشكل خاص في تقديم سياقات لنقدها الثقافي. فقد قام أعضاء الجماعة النقدية بتحليلاتهم داخل إطار النظرية الاجتماعية النقدية؛ وهم بذلك قد دمجوا الدراسات الثقافية في دراسة المجتمع الرأسمالي وطرق إنتاج الاتصالات والثقافة داخل هذا النظام، والأدوار والوظائف التي تضطلع بها. ومن هنا أصبحت دراسة الاتصالات والثقافة جزءًا مهمًا من نظرية تتعلق بفهم المجتمع المعاصر، حيث تلعب الاتصالات والثقافة دورًا أكثر أهمية من أي وقت مضى[٢١].

في الجزء التالي سوف أجادل بأن إهمال النسخ الحالية من الدراسات الثقافية البريطانية للاقتصاد السياسي والنظرية الاجتماعية النقدية الموجودة في أعمال مدرسة فرانكفورت قد أفسد الدراسات الثقافية المعاصرة التي كان من الممكن إثراؤها بإدراج نسخة مدرسة فرانكفورت للاقتصاد السياسي - التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالنظرية الاجتماعية النقدية. أقوم هنا بتطوير هذا المنحى من خلال اللجوء إلى بعض النصوص الأساسية داخل الدراسات الثقافية البريطانية، كما أنقُد بعض النسخ الحالية لما تسببت فيه من إشكاليات، تحديدًا ما يتعلق بتخليها عن المنظورات الأولى ذات التوجه الماركسي الكبير التي ميزت النسخة السابقة من الدراسات الثقافية البريطانية وأعمال مدرسة فرانكفورت.

الاقتصاد السياسي والدراسات الثقافية.

وبالتالي، وبدلاً من ابتعاد الدراسات الثقافية عن الاقتصاد السياسي، أعتقد أنه من المهم وضع تحليل النصوص الثقافية داخل منظومة الإنتاج

والتوزيع الخاصة بها، والتي غالبًا ما يشار إليها باسم «الاقتصاد السياسي» للثقافة[٢٢]. لكن ذلك يتطلب تأملاً في نوع الاقتصاد السياسي الذي قد يكون مفيدًا للدراسات الثقافية. فالإشارة إلى مصطلح «اقتصاد»، ومصطلح «سياسي» تلفت الانتباه إلى حقيقة أن إنتاج وتوزيع الثقافة يحدثأن داخل نظام اقتصاديّ محدد يتم تشكيله من خلال علاقات قائمة بين الدولة، والاقتصاد، والميديا، والمؤسسات والممارسات الاجتماعية، والثقافة، والحياة اليومية. ومن هنا فإن الاقتصاد السياسي يشتمل على علم الاقتصاد والسياسة وكذلك العلاقات القائمة بينهما والأبعاد الأخرى الرئيسة للمجتمع والثقافة.

وفيما يتعلق بمؤسسات الميديا، على سبيل المثال، يقتضي الاقتصاد الرأسمالي، في الديمقراطيات الغربية، أن يُحكم الإنتاج الثقافي بقوانين السوق، لكن المقتضيات الديمقراطية تعني أن هناك بعض الضبط الذي تمارسه الدولة على الثقافة. وغالبًا ما يكون هناك توترات داخل مجتمع معين بخصوص الأنشطة التي يجب أن تحكمها مقتضيات السوق وحدها، وإلى أي مدى يعتبر تنظيم الدولة وتدخلها مرغوبًا، وذلك لضمان تنوع أوسع من البرامج المذاعة، مثل الإعلان عن السجائر أو المواد الإباحية (انظر Kellner 1990).

يبرز الاقتصاد السياسي مسألة أن المجتمعات الرأسمالية تُنظم وفقًا لنمط الإنتاج السائد الذي يقوم بهيكلة المؤسسات والممارسات طبقًا لمنطق التسليع وتراكم رأس المال. وهكذا يعد الإنتاج الثقافي موجهًا نحو السوق والربح. ويتم توزيع قوى الإنتاج (مثل تكنولوجيات الميديا والممارسة الإبداعية) وفقًا لعلاقات الإنتاج السائدة التي تعتبر مهمة في تحديد نوع المنتجات الفنية الثقافية التي يجب إنتاجها، وكذلك تحديد كيفية استهلاكها. ومع ذلك فـ «الاقتصاد السياسي» لا يشير فقط إلى الاقتصاد، بل إلى العلاقات بين الأبعاد الاقتصادية، والسياسية، وغيرها من أبعاد الواقع الاجتماعي. إذن فالمصطلح يربط بين المجالين السياسي والاقتصادي، ويحدث انفتاحًا للدراسات الثقافية على التاريخ والسياسة. وهو يشير إلى مجال تفاعلي من النضال والعداء وليس إلى بنية خاملة كما يصوره بعض معارضيه.

كما يلفت الاقتصاد السياسي الانتباه أيضًا إلى حقيقة أن إنتاج الثقافة يتم في إطار من علاقات الهيمنة والتبعية وهو بالتالي يعيد إنتاج بنَى السلطة القائمة أو يقاومها. كما يقدم مثل هذا المَنظور أيضًا مبدأ معياريًا للدراسات الثقافية يستطيع الناقد من خلاله مهاجمة جوانب النصوص الثقافية التي تعيد إنتاج أشكال الهيمنة التراتبية المتمثلة في الطبقة الاجتماعية، والجندر، والعرق إلى جانب أشكال أخرى مماثلة. وهو يقدر الجوانب التي تقاوم أو تعارض الهيمنة القائمة تقديرًا إيجابيًا، أو يرسم أشكالاً من المقاومة والنضال ضدها. بالإضافة إلى ذلك، يمكن لإدراج النصوص في النظام الثقافي الذي أُنتجت ووُزعت فيه أن يساعد في توضيح ملامح وآثار النصوص التي قد يقوم التحليل النصي وحده بتفويتها أو التقليل من أهميتها. وبدلاً من أن يصوغ مقاربات مناقضة للثقافة، يمكن للاقتصاد السياسي أن يسهم في الواقع في تحليل ونقد النصوص، إلى جانب تلقي الجمهور للمديا واستخدامه لها، كما أحاول إثباته أدناه. إن نظام الإنتاج غالبًا ما يحدد نوع المنتجات الفنية التي سيتم إنتاجها، والحدود الهيكلية التي ستكون موجودة لما يمكن ولا يمكن أن يقال ويعرض، ونوعية توقعات واستخدام الجمهور التي قد يولدها النص.

إن النظر في تمييز ستيوارت هول الشهير بين التشفير وفك التشفير (1980b) يشير - فيما أعتقد- إلى بعض الطرق التي ينشئ بها الاقتصاد السياسي كلًا من تشفير وفك تشفير منتجات الميديا الفنية. وكما أشارت مدرسة فرانكفورت، تُنتَج ثقافة الميديا في إطار تنظيم صناعي للإنتاج، وهو تنظيم يتم

فيه صناعة المنتجات وفقًا لشفرات ونماذج داخل صناعات الثقافة، وهي شفرات ونماذج يتم تنظيمها طبقًا للنماذج الصناعية للإنتاج (Horkheimer and Adorno 1972). وبخصوص الشفرات الفاعلة وكيفية تشفيرها في أعمال فنية فإن ذلك يعد بالتالي وظيفة نظام الإنتاج. ففي النظام التجاري لثقافة الميديا، يتم تنظيم الإنتاج وفقًا لأنواع محددة جيدًا لها شفراتها وأنماط إنتاجها الخاصة.

يتم تشفير السينما، والتليفزيون، والموسيقى الشعبية، وأنواع أخرى من ثقافة الميديا بشكل كبير في شكل أنظمة من المشروعات التجارية التي تُنظَّم وفقًا لشفرات وصيغ تقليدية للغاية. ففي نظام البث التجاري في الولايات المتحدة، على سبيل المثال، تنظِّم شبكة التليفزيون في شكل عدد قليل من الأنواع السائدة مثل البرامج الحوارية، والمسلسلات الدرامية soap opera، ومسلسلات المغامرات والحركة، وكوميديا المواقف. ولكل نوع شفراته وصيغه، مع استخدام كوميديا المواقف لبنية ثابتة تتعلق بالصراع والحل، كما يومئ حل المشكلة برسالة أخلاقية أو بالتمسك بقيم أو مؤسسات سائدة. وفي إطار كل نوع، يكون لكل مسلسل شفراته وصيغه الخاصة التي تتوالى وفقًا لإملاءات شبكة الإنتاج؛ ويستخدم كل مسلسل، على سبيل المثال، دليل استخدام أو «كتاب القصة المقدس» الذي يخبر الكُتاب وفرق الإنتاج بما يفعلون وما لا يفعلون؛ فهو يرسم حدود الشخصيات، وخطوط الحبكة، وتقاليد المسلسل المتبعة؛ ويفرض خبراء الاستمرار اتباع هذه الشفرات بدقة (كما يفعل قسم الرقابة بالشبكة الذي لا يسمح بمحتوى ينتهك القواعد الأخلاقية السائدة).

وفي بعض الأحيان تتغير بطبيعة الحال شفرات ثقافة الميديا. يحدث ذلك بطريقة دراماتيكية وعادة ما يكون وفقًا للتغيرات الاجتماعية التي تؤدي بمنتجي الميديا إلى الاستنتاج بأن الجمهور سيتقبل الأشكال الجديدة التي تعبر أكثر عن تجربته الاجتماعية. ولذا، وعلى مدار سنوات عدة في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، قامت الأسر النووية السعيدة المنتمية إلى لطبقة الوسطى بالسيطرة على مسلسلات كوميديا المواقف في الولايات المتحدة الأمريكية، خلال حقبة لا مثيل لها من ثراء مابعد الحرب العالمية الثانية والذي وصل إلى نهايته في أوائل السبعينيات من القرن نفسه. ثم ظهرت في ذلك الوقت بالتحديد أعمال كوميدية تتناول حياة الطبقة العاملة الجديدة، مثل «كل شيء داخل الأسرة All in the Family» لـ نورمان لير التي ركزت على الصراع الاجتماعي، والمشكلات الاقتصادية، دون تقديم حلول سهلة لكل الخلافات الاعتيادية. ثم جمع مسلسل لير التالي، المسمى بماري هارتمان Mary Hartman، بين شفرات كوميديا المواقف وشفرات المسلسلات الدرامية soup opera التي ضاعفت المشكلات إلى مالا نهاية بدلاً من تقديم حلول لها. وخلال فترة الركود الاقتصادي المطول في ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين، ذلك الركود الناجم عن إعادة الهيكلة العالمية للرأسمالية، ظهرت مسلسلات جديدة تسمى «تليفزيون الخاسرين» وهي كوميديا مواقف تقدم ضحايا التدهور الاقتصادي وإعادة الهيكلة (مثل روزان، متزوج ويعول، وعائلة سمبسون). أما مسلسل «ديفيز آند بَتْ-هدْ Deavis and Butt-Head» فيأخذ تليفزيون الخاسرين إلى ما هو أبعد من ذلك؛ فهو يجمع بين أشكال كوميديا المواقف ومقاطع من الأغاني المصورة والتعليق بواسطة اثنين من الشخصيات الكارتونية في منتصف سن المراهقة، في ظل عدم وجود أسر واضحة، ولا تعليم، أو فرص عمل (انظر Kellner 1995a).

تتناول مسلسلات أخرى من نوعية كوميديا المواقف sitcoms التي اشتهرت في تسعينيات القرن العشرين حياة العزاب لتتأمل في تراجع الأسرة

وانتشار أساليب حياة بديلة في اللحظة الراهنة (مثل ميرفي براون، وساينفلد، والأصدقاء، وما إلى ذلك). ولذا تكسر أشهر مسلسلات كوميديا المواقف الأمريكية في تسعينيات القرن العشرين الشفرات الخاصة بالعائلات الثرية السعيدة التي تحل بسهولة كل المشكلات داخل إطار الأسرة النووية («كل شيء داخل الأسرة» كما يقال). فشفرات النصوص يتم إنتاجها بإحداث تغييرات في شفرات الإنتاج حيث تقرر شركات الميديا أن الجمهور يريد نوعًا جديدًا من البرامج التي تعكس بشكل أفضل وضعه الخاص، مما يخلق بدوره شفرات وتوقعات جديدة لدى الجمهور. وبالتالي يتقاطع مفهوم «الشفرة» مع صيغ صناعات وإنتاج الميديا، والنصوص، وتلقي الجمهور في دائرة من الإنتاج-الاستهلاك-الإنتاج والتي يلعب فيها الاقتصاد السياسي دورًا بالغ الأهمية.

أدت زيادة المنافسة بين قنوات الكابل -التي بدأت في الانتشار أكثر من أي وقت مضى - والتكنولوجيات الجديدة بشبكة التليفزيون في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين إلى كسر العديد من الأعراف المتبعة بقوة في مسلسلات التليفزيون، كي تجذب الجمهور الآخذ في الابتعاد. فبرامج مثل هيل ستريت بلوز Hill Street Blues، و إل. إيه L. A، والقانون والنظام Law and Order، وشرطة نيويورك N.Y.P.D.، على سبيل المثال، قد كسرت الأعراف والتابوهات السابقة لدراما الجريمة التليفزيونية. فقد استخدم مسلسل هيل ستريت بلوز الكاميرات المحمولة باليد لخلق منظر وإحساس جديدين، وضاعف من خطوط حبكته الدرامية ببعض القصص التي تستمر لأسابيع، كما لم يقدم دومًا حلاً إيجابيًا للصراعات والمشكلات التي يتناولها. وقد اتبعت الدراما البوليسية التلفزيونية السابقة بدقة نموذج الصراع والحل مع وجود جريمة، واكتشاف للجريمة، ونهاية سعيدة، مما يعد إسقاطًا لرسالة مفادها أن الجريمة لا تفيد، ومما يخلع على الشرطة ونظام العدالة الجنائية ثوبًا من المثالية. أما الدراما البوليسية اللاحقة المذكورة أعلاه فقد صورت الأعضاء الفاسدين في منظومة إنفاذ القانون والنظام القضائي، والجرائم التي يرتكبها رجال الشرطة، والمجرمين الذي يهربون من العقاب وينجون بفعالهم الآثمة.

ومع ذلك فحتى المسلسلات التي تكسر الشفرات فإن لديها شفراتها وصيغها الخاصة، والتي ينبغي على التحليل الثقافي أن يحددها بدقة. ففريق الإنتاج الشاب نسبيًا ذو الخلفية الليبرالية لمسلسل هيل ستريت بلوز -على سبيل المثال- قد وصَّل للجمهور مواقف من النقد الاجتماعي تجاه المؤسسات السائدة إلى جانب التعاطف مع المظلومين في تأثر بالتجارب المتطرفة لستينيات من القرن العشرين (انظر دراسة Gitlin 1983 عن فريق إنتاج Bochco-Kozol). ويقوم المسلسل الدرامي التالي للفريق -قانون لوس أنجلوس L.A. Law - بالتأكيد على المهنية والتأرجح المتزايد لدخل الأسر في الثمانينيات في أثناء حكم ريجان، مع اهتمام بالمشكلات الاجتماعية والمظلومين. ويعكس مسلسلهم شرطة نيويورك N.Y.P.D. الذي عرض في التسعينيات من القرن العشرين السخرية المتنامية تجاه الشرطة، وإنفاذ القانون، والمجتمع كله. يشير نجاح هذه المسلسلات الدرامية بوضوح إلى جمهور يشعر بما تطرحه من قضايا، جمهور أصابه الكلل من التصوير ذي الطابع المثالي للشرطة، والمحامين، ونظام العدالة الجنائية.

إن وضع المنتجات الفنية لثقافة الميديا في إطار نظام الإنتاج والمجتمع الذي أسفر عنها يمكنه إلقاء الضوء على بناها ومعانيها. ففك تشفير المنتجات الفنية للميديا يتأثر بشدة بأنظمة الإنتاج، وهكذا فإن دراسة نصوص التليفزيون، والسينما، أو الموسيقي الشعبية، على سبيل المثال، يتم

تعزيزه بدراسة طرق الإنتاج الفعلية للمنتجات الفنية للميديا داخل بنية وتنظيم صناعات الثقافة. وبما أن أشكال ثقافة الميديا تُبنى بواسطة قوانين وأعراف محددة جيدًا، فإن دراسة إنتاج الثقافة يمكن أن يساعد في توضيح الشفرات الفاعلة بالفعل ومن ثم توضيح نوع النصوص التي تُنتج. وبسبب متطلبات الصيغة الإذاعية أو التليفزيونية للموسيقا، على سبيل المثال، لا تتعدى معظم الأغاني الشعبية ثلاث دقائق أو أربع، متماشية مع صيغة نظام التوزيع. وبسبب خضوعه لسيطرة الشركات العملاقة ذات التوجه الربحي بشكل أساسي، يهيمن على الإنتاج السينمائي في الولايات المتحدة أنواع محددة من الأفلام؛ فمنذ سبعينيات القرن الماضي سيطرت فكرة البحث عن الأفلام الرائجة، وهذا ما أدى إلى انتشار أشهر أنواع الأفلام الكوميدية، وأفلام الحركة/المغامرات، والفانتازيا، وسيطرت أيضًا حسبما هو ظاهر الأجزاء والدورات التي لا تنتهي من الأفلام الأكثر شعبية. يفسر هذا العامل الاقتصادي سبب سيطرة الأنواع السينمائية الأساسية والفرعية الكبرى على أفلام هوليوود، ويفسر أيضًا الهوس بالأفلام ذات الأجزاء في صناعة السينما، وتحويل الأفلام الشهيرة إلى حلقات تليفزيونية[٢٣]، إلى جانب تجانس معين للمنتجات التي تشكلت داخل أنظمة الإنتاج من خلال شفرات وأعراف عامة صارمة، وحدود أيديولوجية واضحة المعالم.

كذلك يمكن لدراسة الاقتصاد السياسي أن تحدد حدود الخطابات والتأثيرات السياسية والأيديولوجية ونطاقها، ويمكنها أن تساعد في توضيح أي من الخطابات ستكون سائدة في ظرف معين. وقد منعت شفرة الإنتاج الصارمة التي استخدمت في أفلام هوليوود في عام ١٩٣٤، على سبيل المثال، منعًا باتًا ظهور المشاهد الجنسية الصريحة، واستخدام المخدرات، والإشارات النقدية للدين، أو القصص التي تُظهر الجريمة على أنها قد أفادت المجرمين بالفعل. وبحلول الستينيات من القرن العشرين، تعرضت شفرة الإنتاج إلى تغيير تام ثم تم التخلي عنها في نهاية المطاف في الفترة التي تراجع إقبال الجماهير؛ فقامت صناعات السينما بكسر التابوهات السابقة كي تعيد الجمهور إلى قاعات السينما. بالإضافة إلى ذلك، استجابت موجة من الأفلام الشبابية وأفلام الثقافة المضادة التي ظهرت في ستينيات القرن العشرين إلى ما اعتبرته استديوهات السينما جيلًا جديدًا من الأفلام استطاع أن يجذب قطاعًا عريضًا من الجماهير (Kellner and Ryan 1988). فالأفلام ذات الميزانية المنخفضة، مثل إيزي رايدر Easy Rider، حققت إيرادات عالية وقامت هوليوود بعمل دورات لهذا النوع من الأفلام. وبالمثل، عندما حققت أفلام استغلال السود منخفضة التكلفة أرباحًا عالية انتشرت على إثرها دورة أفلام تصور السود أبطالًا، لكنهم أبطال خارجون على القانون في أغلب الأحيان، ممن يناهضون بنية السلطة البيضاء. لكنه بعد تدعيم صناعة السينما في سبعينيات القرن العشرين وظهور الأفلام التي حققت نجاحًا كبيرًا مثل «الفك المفترس Jaws»، و«حرب النجوم Star War»، استهدفت هوليوود صناعة أفلام ذات الإنتاج الضخم، أفلامًا أكثر ميلًا نحو مسايرة الاتجاه السائد، مما أدى إلى تهميش المزيد من أفلام الثقافة الفرعية.

وبالتالي ساعدت الاتجاهات الاقتصادية في صناعة السينما على تفسير نوعية الأفلام التي قدمت خلال العقود الماضية. كما أن البرامج الإخبارية التليفزيونية وبرامج الترفيه وتحيزاتها وجوانب قصورها يمكن أيضًا توضيحها من خلال دراسة الاقتصاد السياسي. لقد كشفت دراستي للتليفزيون الأمريكي، على سبيل المثال، أن الاستحواذ على شبكات التليفزيون بواسطة كبرى الشركات عبر الوطنية وتكتلات الاتصالات كان جزءًا من «التحول

السليم» داخل المجتمع الأمريكي في الثمانينيات من القرن الماضي، حيث فازت مجموعة شركات قوية بالسيطرة على الميديا التابعة للدولة وتلك التي يتابعها قطاع كبير من الناس (Kellner 1990). ففي تلك الفترة، على سبيل المثال، تم الاستحواذ على ثلاث شركات أمريكية من قبل تكتلات الشركات الكبرى: فقد استحوذت كابيتال سيتيز على شبكة إيه. بي. سي. A.B.C في عام ١٩٨٥، واستحوذت جي. إي G.E على شبكة إن. بي. سي N.B.C، واستحوذت تيش فاينانشيال جروب على شبكة سي. بي. إس C.B.S. كما سعت شبكتي إي. بي. سي. و إن. بي. سي إلى الاندماج، وهذا الدافع، إلى جانب فوائد أخرى مستمدة من الريجانية، ربما يكون ما جعلهما تقللان من حدة الانتقادات الموجهة إلى ريجان وأن تقوما بشكل عام بدعم برامجه المحافظة، ومغامراته العسكرية، ورئاسته المصطنعة - ثم دعم جورج بوش الأب في انتخابات عام ١٩٨٨ (انظر الوثائق في Kellner 199).

شكلت الريجانية والثاتشرية هيمنة سياسية جديدة وشكلاً جديدًا من الحس السياسي السليم؛ وقد تمثل الاتجاه السائد في تسعينيات القرن العشرين في رفع القيود والسماح لـ «قوى السوق» بتحديد اتجاه صناعات الثقافة والاتصالات. ومن هنا وفي عامي ١٩٩٥ و١٩٩٦ كانت عمليات الاندماج الكبرى بين ديزني و إيه. بي. سي، وبين تايم وارنر Time Warner وتيرنر كوميونيكيشنز Turner Communications، وبين سي. بي. سي. وويستينجهاوس Westinghouse، وبين إن بي سي ومايكروسوفت، والاندماج بين تكتلات الميديا الكبرى الأخرى على مائدة المفاوضات. كان الهوس بالاندماج نتاجًا للجو العام المتعلق برفع القيود ولأحكام لجنة الاتصالات الفيدرالية FCC في ظل إدارة كلينتون التي سمحت لشبكات التليفزيون أن تمتلك وتنتج برامجها الخاصة (في حين أن شركات الإنتاج الهوليوودية التي كانت مستقلة سابقًا كانت تصنع البرامج وتقوم الشبكات بتوزيعها). لقد أدى الارتياح من هذه القواعد ورؤى «التآزر» بين وحدات الإنتاج والتوزيع إلى تركيز أكبر لتكتلات الميديا وبالتالي سوف يؤدي إلى نطاق أضيق من البرامج والأصوات في المستقبل.

وهكذا يسمح تحليل الاقتصاد السياسي بتوضيح الاتجاهات الأساسية في صناعات المعلومات والترفيه. وبناء على ذلك، لا يمكن للمرء أن يناقش في الحقيقة الدور الذي تلعبه الميديا في أحداث بعينها مثل حرب الخليج دون تحليل الإنتاج والاقتصاد السياسي الخاصين بالأخبار والمعلومات، فضلاً عن النص الفعلي للحرب على العراق وتلقي الجمهور له (انظر Kellner 1992 و Kellner 1995a). وبالمثل، وفي تقييم التأثير الاجتماعي الكامل للمواد الإباحية، يحتاج المرء إلى أن يكون على دراية بصناعة الجنس وعملية إنتاج الأفلام الإباحية على سبيل المثال وليس مجرد قصر التحليل على النصوص ذاتها وتأثيراتها على الجماهير. ولا يمكن للمرء أن يدرك تمامًا نجاح مايكل جاكسون أو مادونا دون تحليل الإستراتيجيات التسويقية التي اتبعاها، واستخدامهما لتكنولوجيات الموسيقي، والفيديو، والإعلان، والدعاية، والإدارة البصرية.

نحو دراسات ثقافية متعددة المنظورات.

ما أقترحه، ختامًا لما تقدم، هو أنه على الدراسات الثقافية أن تطور مقاربة متعددة المنظورات تتضمن دراسة قطاع واسع من المنتجات الفنية التي تستجوب العلاقات القائمة داخل أبعاد ثلاثة:

١- إنتاج الثقافة واقتصادها السياسي.
٢- تحليل النصوص ونقد المنتجات الفنية للثقافة.
٣- دراسة تلقي الجمهور واستخداماته للمنتجات الثقافية/الإعلامية[٢٤].

ينطوي هذا الطرح على اقتراح أن تكون الدراسات الثقافية ذاتها -وقبل أي شيء- متعددة المنظورات؛ أي أن تقوم بتحليل الثقافة من منظورات الاقتصاد السياسي والإنتاج، وتحليل النصوص، وتلقي الجماهير[٢٥]. أود القول أيضًا إن تحليل النصوص ودراسات تلقي الجماهير تستخدم العديد من المنظورات، أو المناهج النقدية، عند الانخراط في تحليل النصوص، وفي تحديد تعدد منطلقات الذات، أو المنظورات التي يقوم الجمهور من خلالها بتولي أمر الثقافة. وعلاوة على ذلك، أزعم أن نتائج مثل هذه الدراسات تحتاج إلى أن تفسَّر وتوضع في سياق النظرية الاجتماعية النقدية كي يتم تحديد معانيها وتأثيراتها على نحو كاف.

أما تحديد المنظورات التي سيتم الإفادة منها في دراسات محددة فيعتمد ذلك على الموضوع قيد البحث، وعلى أهداف الدراسة ونطاقها. ومن الواضح أنه يمكن الاستفادة من كل المنظورات التي طرحتها في كل دراسة على حدة، لكني أود القول بأنه عند دراسة ظواهر معقدة مثل حرب الخليج، ومادونا، ورامبو، وموسيقى الراب، أو محاكمة أو. جي. سيمبسون، يحتاج المرء إلى الاستفادة من منظورات الاقتصاد السياسي، وتحليل النصوص، ودراسات تلقي الجمهور لاستجلاء الأبعاد الكاملة لأحداث ثقافة الميديا. لقد اقتصرت في هذه الورقة البحثية على بعض الجدالات المتعلقة بكيف يمكن للمنظورات النقدية التي طرحتها مدرسة فرانكفورت بشأن صناعات الثقافة أن تثري الدراسات الثقافية، ولكي نضرب مثالاً أخيراً على مدى فائدة هذه المقاربة دعونا نتأمل ظاهرتي مادونا ومايكل جاكسون. فقد كان هناك عدد كبير جدًا من قراءات نصوصهم وكتابات لا حصر لها حول تأثير مادونا على جمهورها، لكن يوجد القليل مما يتناول دور نمط الإنتاج وإستراتيجيات التسويق الخاصة بهما في خلق شعبيتيهما.

أزعم أن مادونا ومايكل جاكسون قد استفادا من أكثر فرق الإنتاج والتسويق مهارة وخبرة في تاريخ ثقافة الميديا، ومن ثم ينبغي أخذ هذا الجانب بعين الاعتبار عند تحليل معانيهما، وتأثيراتهما، وتناوُل الجماهير لهما. ومثلما كانت شهرة مادونا إلى حد كبير نتاجًا لإستراتيجياتها التسويقية ولإنتاجها للأغاني المصورة والصور التي استمالت قطاعات متنوعةً من الجماهير (انظر Kellner 1995a)، فكذلك أيضًا استفادت الآلة الإعلامية لمايكل جاكسون من الإنتاج، والتسويق، وموظفي العلاقات العامة من أرفع طراز. وقد بلغ كل من مادونا ومايكل جاكسون قمة النجومية في الفترة التي أصبحت فيها شبكة إم تي ڤي MTV والأغاني المصورة ذات أهمية مركزية في تحديد الشهرة داخل مجال الموسيقي الشعبية. ويمكن القول بأن شهرتهما ترجع إلى مظهريهما وتمثيلاتهما البصرية في الأغاني المصورة باهظة الثمن إلى جانب قيم إنتاجية مرتفعة بشكل استثنائي. كما يمكن القول في كلتا الحالتين، أن تسويق صورهما والنواحي البصرية لحفلاتهما وأغانيهما المصورة - وليس، على سبيل المثال، جمال صوتهما أو أية موهبة موسيقية خاصة - هي ما يفسر شعبيتهما الجارفة. فكلاهما استخدم منظمي حفلات موسيقية، ومصممي رقصات، وسينمائيين من الطراز الأول لإنتاج الأغاني المصورة، كما كانا يغنيان في حفلات مبهرة بصريًا للغاية وذات تغطية إعلامية كبيرة، تلك الحفلات التي تساوى فيها الإبهار البصري مع الأداء الغنائي نفسه. كما استخدم كلاهما آلات الدعاية القوية وأبقيا نفسيهما تحت أنظار الجمهور بشكل مستمر. وعلى وجه الخصوص، تم الاحتفاء المتواصل بهما من قبل شبكة إم تي ڤي التي خصصت لهما عطلة نهاية الأسبوع بأكملها، بل خصصت أسابيع للدعاية والترويج لأعمالهما وشهرتيهما.

ولذلك نجح كلاهما بسبب فهمهما واستخدامهما لآلة الإنتاج الموسيقي والترويج بواسطة صناعات الثقافة. ومن المثير للاهتمام أن مايكل جاكسون استهدف منذ البداية التيار السائد للجماهير Mainstream Audiences في محاولة منه لاستمالة جمهور السود والبيض، والمراهقين والأصغر منهم سنًا على حد سواء. كما أن مظهره قد محى في الواقع أية علامات عرقية، حيث أصبح أكثر بياضًا بعد جراحات تجميل متكررة؛ وبالطريقة نفسها، قام باتخاذ مظهر وصورة خُنثويتين أديتا إلى انهيار التمييز بين الذكر والأنثى، والطفل والبالغ من على هيئته، وهذا أدى بدوره إلى أن يبدو طفلاً ومثيرًا جنسيًا في الوقت نفسه، وأن يبدو بريئًا ساذجًا ورجل أعمال ماكرًا؛ وهكذا استمال جماهير متعددة. لكن مادونا، على خلاف ذلك، استهدفت أولاً جمهور الفتيات المراهقات، ثم مختلف الأوساط العرقية من الجمهور مع وجود فنانين ملونين وعلامات عرقية بارزة تظهر في أغانيها المصورة وحفلاتها الموسيقية.

وكلاهما استمال الجماهير من المثليين حيث قامت مادونا على وجه التحديد بتوسيع حدود ما هو مقبول في الأغاني المصورة، مما حدا بشبكة إم. تي. ڤي. في عام ١٩٩٠ أن تمنع أغنيتها المصورة «لهيب الحب Justify my Love» لما اعتبر إمعانًا مفرطًا في إظهار المشاعر الجنسية. وأصبح كلاهما مثيرًا للجدل: مادونا بسبب استغلالها للجنس ومايكل جاكسون بسبب اتهامه بالتحرش الجنسي بطفل. وفي الواقع تسبب هذا الأمر في مشكلة علاقات عامة كبيرة لمايكل جاكسون الذي قدم نفسه بوصفه محبًا للأطفال. ولكن عندما أصبحت هذه الصورة حرفية أكثر مما ينبغي احتاج جاكسون إلى تحسين صورته العامة. فبعد تسوية مالية مع أسرة الصبي الذي ادعى أن جاكسون أساء إليه جنسيًا، قام جاكسون بسلسلة من المحاولات اليائسة لتحسين صورته في منتصف التسعينيات من القرن الماضي. فتزوج من ليزا ماري بريسلي -ابنة إلفيس بريسلي- في عام ١٩٩٤؛ مما جعل منه زوجًا، وأبًا (لأطفال ليزا من زيجة سابقة)، وسائرًا على خطى ملك الروك، ووريثًا لعرشه. ومع إطلاق ألبومه الغنائي «تاريخه HIStory»، وهو ألبوم يشتمل على مجموعة متنوعة من أفضل أغانيه بالإضافة إلى أغانيه الجديدة، قام جاكسون بعمل حملة دعائية واسعة النطاق مع شركة سوني للتسجيلات الصوتية بميزانية قدرها ثلاثون مليون دولار. لم يُضَاهِ الألبوم مبيعاته السابقة، لكنه على الأقل أعاد جاكسون إلى الأضواء بفضل الحملة الإعلامية التي لم يسبق لها مثيل في صيف عام ١٩٩٥، حيث خصصت شبكة إيه. بي. سي. ABC برامج خاصة كاملة لجاكسون وزوجته، ولجاكسون ومعجبيه في تفاعل مباشر عبر الإنترنت. وحتى لا تتفوق إيه. بي.سي. عليها، قامت شبكة إم. تي. ڤي. بتخصيص برامج وقت الذروة لجاكسون على مدار أسبوع كامل.

لكن جاكسون وليزا ماري بريسلي انفصلا في عام ١٩٩٦، فانتشرت مرة أخرى شائعات استمراره في الاعتداء الجنسي على الأطفال، أدت هذه الشائعات - إلى جانب انهيار زواجه -إلى تعرضه للنقد في وسائل الإعلام، ومن ثم إلى تشويه صورته من جديد. وفي خضم هذه الأزمة، صرح جاكسون بأن إحدى صديقاته القدامى قد حملت منه، ولذا تزوجها في خريف عام ١٩٩٦، محاولاً، مرة أخرى، تقديم صورة إيجابية عنه بوصفه زوجًا وأبًا. لكن التقارير الإعلامية السلبية انتشرت مجددًا، وأصبحت صورة جاكسون في أزمة مرة أخرى. فالذي يعيش بالميديا يمكن أيضًا أن يموت بها؛ على الرغم من أن الميديا - مثل الجنود القدامى- تتوارى ببطء أحيانًا لكنها لا تختفي وحسب.

على أية حال، يمكن لتحليل إنتاج وتسويق النجومية والشهرة أن يساعد في إزالة الغموض المحيط بكل من يطلق عليه معبود جماهير ثقافة الميديا المزيف وفي إنتاج جمهورٍ لديه تلقٍّ نقديٌّ

كبير. إن تحليل البعد التجاري لثقافة الميديا يمكن أن يساعد في إنتاج وعي نقدي وأيضًا فهم أفضل لإنتاجها وتوزيعها. إن مثل هذا البعد، كما كنت أجادل، يعزز من مكانة الدراسات الثقافية ويسهم في وضع نظرية تربية نقدية للميديا مما يكمِّل التحليل المتعلق بكيفية قراءة نصوص الميديا وكيفية دراسة استخدام الجمهور لها.

ونتيجة لذلك، فالدراسات الثقافية التي تتسم بأنها نقدية ومتعددة المنظورات هي ما تقدم المقاربات الشاملة للثقافة والتي يمكن تطبيقها على مجموعة واسعة من المنتجات الفنية المتنوعة بدءًا من المواد الإباحية إلى مايكل جاكسون ومادونا، ومن حرب الخليج إلى بيفيز آند بت-هد، ومن فن الرسم الحداثي إلى العمارة مابعد الحداثية. وتشتمل منظوراتها الشاملة على الاقتصاد السياسي، وتحليل النصوص، وأبحاث الجمهور، وهي تقدم منظورات نقدية وسياسية تمكن الأفراد من تشريح المعاني، والرسائل، وتأثيرات الأشكال الثقافية السائدة. فالدراسات الثقافية تُعَدُّ إذن جزءًا من نظرية تربوية نقدية للميديا تمكن الأفراد من مقاومة استغلال الميديا ومن زيادة حريتهم وفرديتهم. وهي تستطيع أن تمكن الناس من بسط سيادتهم على ثقافتهم وأن يكونوا قادرين على النضال من أجل ثقافات بديلة ومن أجل التغيير السياسي. ليست الدراسات الثقافية إذن مجرد تقليعة أكاديمية، بل يمكنها أن تكون جزءًا من النضال من أجل مجتمع أفضل وحياة أفضل.

الهوامش

* Kellner, Douglas: «**The Frankfurt School and British Cultural studies: The Missed Articulation**». **In Rethinking the Frankfurt School: Alternative Legacies of Cultural Critique**. Eds. Nealon Jeffrey T. and Caren Irr. SUNY Press, 2002: 31-58.

١- تتجاهل النصوص الكلاسيكية للدراسات الثقافية البريطانية -كما أزعم في هذه المقالة- مدرسة فرانكفورت أو تشوه صورتها؛ ولا تزال معظم النصوص اللاحقة عن الدراسات الثقافية ترسم صورة سطحية للنظرية النقدية أو تهاجمها بضراوة. ولمعرفة تقديري ونقدي لتقليد مدرسة فرانكفورت مما اعتمدت عليه في هذه الدراسة يمكن الرجوع إلى Kellner 1989a و Kellner 1995a.

٢- حول نظرية مدرسة فرانكفورت الخاصة بصناعات الثقافة انظر Horkheimer and Adorno 1972؛ Adorno 1991. والمختارات التي حررها Rosenberg and White 1957؛ ومجموعة المقالات التي حررها Arato and Gebhardt 1982 و Bronner and Kellner 1989؛ والنقاشات حول تاريخ مدرسة فرانكفورت في كتابي Jay 1971 و Wiggershaus 1994؛ ولجمع مدرسة فرانكفورت ما بين النظرية الاجتماعية والنقد الثقافي انظر Kellner 1989a.

٣- لقد قمت بتحليل بعض التأثيرات من منظور مطور للنظرية النقدية في تحليلات لأفلام هوليود بالاشتراك مع Michael Ryan 1988، وكتابين عن التليفزيون الأمريكي (Kellner 1990 and 1992)، وسلسلة من الدراسات الثقافية للميديا في Kellner 1995a و Best and Kellner 2001.

٤- انظر Kellner 1989a والنصوص الموجودة في كتاب Bronner and Kellner 1989.

٥- نسبة لـ هنري فورد (١٨٦٣-١٩٤٧)، مؤسس شركة فورد لصناعة السيارات.

٦- يشير المصطلح إلى المبادئ الأساسية التي ترتكز عليها الثقافة الوطنية الأمريكية، كالحكم الذاتي، وتساوي الفرص، وحرية الرأي والتعبير، والإيمان بالتقدم (المترجم)

٧- للاطلاع على تقارير نموذجية عن هذا الطور من الدراسات الثقافية البريطانية انظر:

الثقافة بوصفها نصًا

مدخل إلى النظرية السيميائية عند يوري لوتمان

أليكسي سيمننكو*

ترجمة: سمر طلبة**

تلقي هذه الدراسة نظرة أكثر عمقًا على مفهوم النص، وهو أحد أهم أركان نظرية لوتمان، حتى إنه يمكن القول بأن السيميوطيقا كما يراها لوتمان تتمركز حول النص، وقد سبق أن رأينا أنه بحسب مصطلح لوتمان فإن مفهوم النص أشمل بكثير من مفهوم العمل الأدبي؛ فقد يكون النص متعدد الوسائط ومتعدد اللغات؛ فهو يتجاوز إذن محدودية الأدب، مكتسبًا حياة سيميوطيقية خاصة به[1]، كما صار النص علمًا على مدرسة تارتو-موسكو؛ إذ يقول إيجور تشيرنوف (١٩٨٨، ص١٣): «إن النص - سواء بناؤه، أو وظيفته، أو غير ذلك- كان البطل الرئيس لمدرسة تارتو في السبعينيات»، ويقول فياشيسلاف إيفانوف (١٩٧٦أ، ص٣): «إن منهج الروس (أو السوفييت بما فيهم باختين) لدراسة السيميوطيقا يختلف عن منهج الغربيين؛ إذ يركز على النص ككل مترابط بدلاً من اتباع سوسير وبيرس والتركيز على العلامة»[2]، ويقول لوتمان (٢٠٠٢، ص٣٧): «إن العلامة هي محور سيميوطيقا بيرس، بينما هي ناتج التحليل عند تارتو. ومن المثير للاهتمام هنا أن كل هذه المقارنات تضع النص في مواجهة العلامة باعتبارهما ضدين، ولكن كيف تعرف مدرسة تارتو-موسكو العلامة؟».

العلامة: بيرس أم سوسير؟

من المعروف أن هناك نموذجين لدارسة العلامة في السيميوطيقا، وهما النموذج ثنائي التكوين الذي ينسب إلى دي سوسير، والنموذج ثلاثي التكوين الذي يرجع لبيرس؛ إذ ينظر إلى آراء الباحثين باعتبارهما يمثلان اتجاهين متضادين، أولهما - أي منهج سوسير- بنيوي الطابع، وهو محل نقد؛ لأنه يتمركز حول اللغة ويتصف بالمحدودية لاعتماده على المنطق الثنائي (انظر ميريل ١٩٩٢، ص٣-٣٨)، وبدون الخوض في تفاصيل كثيرة يمكننا أن نقول إن المنهجين ليسا بالضرورة طرفي نقيض بل يمكن أن يكمل كلٌّ منهما الآخر.

ويرى سوسير العلامة بوصفها كيانًا ذا وجهين هما: الدال، وهو الأصوات المنطوقة، والمدلول وهو المفهوم الذي تشير إليه تلك الأصوات، فسوسير يركز على العلامة اللغوية وحسب، وقد تبنى هذه الرؤية العديد من الباحثين وقاموا بإعادة صياغتها المرة تلو الأخرى بمسميات عدة تتمحور جميعًا حول ثنائية الشكل/المادة باعتبارهما المكونين الرئيسين للعلامة.

*أستاذ مشارك الأدب الروسي واللغات السلافية، جامعة ستوكهولم، السويد.
**مدرس النقد الأدبي بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة بني سويف، مصر.

أما بيرس فقد نصت فلسفتة التحليلية (١٩٣١، ص٣٤) على كون العلامة كيانًا ثلاثيًا؛ إذ يقول: «إن العلامة أو الممثِّل هي شيء يرمز لشيء ما عند شخص بعينه، وذلك فيما يخص أحد وجوهها لا جميعها، فهي تخاطب شخصًا ما فتخلق في ذهنه علامة مكافئة، أو ربما علامة أكثر تطورًا، وأطلق على تلك العلامة المخلوقة في ذهن الشخص (المفسر)، فهي تفسير للعلامة الأصلية، والعلامة ترمز لـ (شيء)، وهي لا ترمز لكل جوانبه، ولكن فيما يخص فكرة بعينها، والتي أسميها أحيانًا بالعلامة الممثلة».

ويمكن القول: إن الممثل هو الدال، فإن المفسِّر ليس نفسه المدلول، فما يميز العلامة عند بيرس هو كون المفسر نموذجًا عقليًا للعلامة مكانه عقل المتلقي، ويعرف بيرس العلامة قائلاً: «إنها أي شيء يجعل شيئًا آخر -وهو المفسر هنا- يشير إلى شيء يشير هو نفسه إليه بالطريقة ذاتها، وبهذا يصير المفسر نفسه علامة، وهكذا دواليك. وهو ما يعني أن العلامة لا توجد أبدًا بمعزل عن غيرها؛ بل هي حلقة في سلسلة من العلامات، ويكرس مفهوم المفسِّر لفكرة نسبية الإدراك، فالعلامة ذاتها قد تؤدي لتداعي معان يختلف من شخص لآخر، وبينما اقتصر اهتمام سوسير على علامات اللغات الطبيعية مؤكدًا تعسفية العلاقة بين الدال والمدلول»[٣]. نجد هنا أن بيرس يتحدث عن تقسيمات ثلاثية، ويميز ست وستون طائفة من العلامات، لكنه لم يتعرض لجميعها بالتفصيل، وقلما تذكرها دراسات السيميوطيقا، وأشهر تلك التقسيمات هو تقسيم الأيقونة والمؤشر والرمز. والأيقونة هي «أي شيء، سواء كان صفة أو فردًا أو قانونًا، فكل شيء أيقونة طالما يشبه الشيء ويستخدم بوصفها علامة تشير إليه». أما المؤشر فهو علامة تشير إلى الشيء الذي تمثله من خلال تأثرها به. وأما الرمز فهو علامة تشير إلى الشيء الذي تمثله بحكم القانون أو العرف، والقانون هنا هو ارتباط الأفكار ببعضها، والذي يؤدي إلى تفسير ذلك الرمز باعتباره يشير إلى الشيء.

أما في كتابات رواد مدرسة تارتو-موسكو فنجد أن العلامة تعتبر قاعدة قام عليها نموذج سوسير ضمن ما قام عليه، بينما نادرًا ما تتم الإشارة إلى نموذج بيرس، بل إنه حتى عندما يستخدم الباحثون مصطلحًا مثل مصطلح الأيقونة، فإنهم لا يعنون به ما كان يقصده بيرس من مصطلح الأيقونة، فـ لوتمان -على سبيل المثال- يعتبر الأيقونة والرمز نوعين من العلامات تقوم بينهما علاقة تضاد: (الأولى واضحة ومباشرة، والثانية غير مباشرة). وهو إما يتجاهل المؤشر أو يعزو وظيفته إلى الأيقونة، كما أنه يرى العلامة رؤية تتفق وأفكار سوسير، فهو -من وجهة نظره- علامة بالمفهوم التقليدي تحوي بعض العناصر الأيقونية (لوتمان ١٩٩٠، ص١١١). وكذا فإن لوتمان ينسب إلى الرمز وظيفة ثقافية محددة لا تعبر عن محتوى محدد، بل تشير إلى حقل دلالي بعينه. وبوجه عام فإن لوتمان لم يجعل العلامة محور اهتمامه الأوحد، بل لم يتبع سوسير وبيرس اتباعًا دقيقًا لا انحراف فيه عمومًا. وفي مقالات عدة نجده وزملاءه يؤكدون على اختلاف معالجتهم للرمز عن معالجة بيرس ويقومون بتعريفه في سياق الأسطورة، فعندهم أن الرمز هو أسطورة مصغرة، والأسطورة رمز للحبكة (بارسكوف وآخرون ١٩٨٧). وبهذا يكون الرمز أشبه بالمجاز؛ لأن الاثنين ينتجان عن تفسير الأسطورة تمهيدًا لتقديمها إلى المجال غير الأسطوري؛ إذ يقول لوتمان وأوسبنسكي: «يعتبر النص الأسطوري رمزيًا حين يترجم إلى فئة الوعي غير الأسطوري» (١٩٧٧، الصفحات ٢٤٠، ٢٤١، ٢٥٠). وكغيره من رواد تارتو-موسكو قام لوتمان (٢٠٠٥، ص٢٠٥) باعتبار النص والعلامة ضدين، كما ميَّز بين رؤيتين، إحداهما ترجع إلى بيرس وموريس وتضع العلامة في مرتبة عليا، باعتبارها العنصر الرئيس في عناصر النظام السيميوطقية؛ أما الرؤية الثانية فهي التي يتبناها ويدعو إليها، وتقوم على فكر سوسير ومدرسة براغ، وتركز على

النص وثنائية اللغة والكلام، وهو يعيد صياغة تلك الثنائية فيقول: «إن اللغة نظام غير مادي لعلاقات ثابتة، وهو بهذا يخالف إلى حد ما سوسير الذي يرى أن اللغة لا تقل ماديةً عن الكلام» (١٩٦٦، ص١١)، ويقول: إن الكلام «سيل من الرسائل الفردية» (لوتمان ١٩٧٧د، ص١٣). وعليه فإن مفهوم النص عند لوتمان ذو أهمية كبرى؛ فهو المكون الأساس للثاقفة، ونتاج التواصل والمحور الرئيس للسيميوطيقا، وهو ما يجعله النقيض لمفهوم العلامة. ويقول لوتمان (١٩٧٧د، ص٢٢، ١٩٦٤، ص١٤٠) إنه في الفن يكون النص علامة متكاملة، بمعنى أننا ندركه ككل[٤]. وفي مقاله «سيميوطيقا الثقافة ومفهوم النص» (١٩٨١) يميز لوتمان بين منهجين في دراسات السيميوطيقا التي ظهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة، يركز أحدهما على النماذج ونماذج النماذج بينما يهتم الآخر بما تقوم به النصوص الفعلية من وظائف سيميوطيقية. وفي المنهج الثاني منهما يكون للاستثناءات مكانها، أما في المنهج الأول فيعمد الباحثون إلى تحييد السمات السيميوطيقية للكلام والتي تشذ عن صحيح البناء اللغوي. وينحاز لوتمان بوضوح إلى المنهج الثاني، قائلاً: «إن سيميوطيقا الثقافة مبحث يهتم بما يقوم بين النظم السيميوطيقية التي تختلف أبنيتها عن بعضها البعض من تعاون، كما يدرس التعدد اللغوي الثقافي وما يميز الفضاء السيميوطيقي من عدم تماثل داخلي» (لوتمان ٢٠٠٢، ص١٥٨).

بنية النص الأدبي.

كان لنصية النظم السيميوطيقية أهميتها دائمًا عند لوتمان، فلا عجب أن نراه يبدأ مسيرته بالكتابة عن بنية النص الأدبي، وقد تقدم أن ما يتميز به الأدب من كونه يقدم نماذج يقلدها الأدباء ويحاكونها يجعل الوظيفة الإبداعية للنص الأدبي تطغى على الوظيفة المعلوماتية. وبغض النظر عن هذا، فإن لوتمان (١٩٧٧د، ص٥١-٥٣) يميز بين سمات ثلاث رئيسة للنص الأدبي[٥]، ألا وهي التعبيرية واللا محدودية ووضوح البنية. ولننظر كيف تكشف بنية النص الأدبي عن تلك السمات.

* النص - النظام:

تظهر تعبيرية النص في تجسد النظام في النص، وفي مقال كُتب في عام ١٩٦٨ يقدم لنا لوتمان وبياتيجورسكي مفهوم وظيفة النص، ويقولان إنها تعني الدور الاجتماعي للنص، أو «العلاقة المتبادلة بين النظام وتجسده وثنائية المرسل والمتلقي» (١٩٧٧، ص١٢٥). ومن الجلي هنا أن رواد مدرسة تارتو-موسكو يحذون حذو الشكلانيين، فيعرف تينيانوف الوظيفة الأدبية باعتبارها «علاقة العمل الأدبي بالنظام الأدبي» (١٩٧٨، ص٧٤)، أو - كما يقول لوتمان- هي علاقة النص بالنظام: «يمكن أن نطلق اسم الوظيفة البنائية على علاقة كل عنصر بغيره من عناصر العمل الأدبي وكذا علاقته بالنظام الأدبي ككل. إن وجود الحقيقة الأدبية يعتمد على علاقتها بالنظامين الأدبي، وفوق الأدبي، وهكذا فإن وجودها يتوقف على وظيفتها» (تينيانوف ١٩٧٨، ص٦٨،ص٦٩). إن العمل الأدبي هو نظام من العوامل التي تربطها علاقات متبادلة، وارتباط كل عامل بغيره هو وظيفته بالنسبة إلى النظام ككل (تينيانوف ٢٠٠٣، ص٥٦٥). ومن المنطلق نفسه فإن التساؤلات حول ماهية الأدب، والتي حاول الباحثون الإجابة عليها - كلٌّ بطريقته- على مر الأزمان، غير ذات أهمية مقارنة باختيار الحقائق الأدبية والتمييز بينها؛ إذ ثارت التساؤلات حول ما يمكن اعتباره أدبًا من النصوص، وما لا يمكنه اعتباره أدبًا. وبعبارة أخرى فإن تعبيرية النص هي ما يجعله نصًا، وهي ما يتيح لنا تصنيف النص في فئة بعينها؛ أي اعتباره أدبًا، وأيضًا اعتباره منتميًا إلى جنس أدبي بعينه، وأسلوب بعينه... إلخ. فمثلاً حين نقرأ رواية جديدة فإننا تلقائيًا نقارنها بغيرها فيما

يخص الجنس الأدبي والأسلوب... إلخ، لنصل إلى اعتبارها نصًا له وجود مادي؛ ولأن العمل الأدبي يقع في التقاطع بين نظم تفسير مختلفة، فإن «العلاقة بين النص والنظام في عمل أدبي ليست تجسدًا آليًا لبناء غير مادي في شكل مادي، لكنها أيضًا علاقة صراع وشد وجذب» (لوتمان ١٩٧٦أ، ص١٢٣، ص١٢٤). وفي هذا تعديل لمفهوم سوسير القائل بأن النصوص هي تجسدات مادية للغة، وأخيراً فإن تعبيرية النص تشير أيضًا إلى «الغلاف الذي يغلف النص، أو طريقة تجسده، والتي تختلف باختلاف الوسيط التعبيري، سواء كان أصوات اللغة، أو لقطات الفيلم، أو الحروف المطبوعة، أو التي نراها على شاشة الكمبيوتر». وما يهمنا هنا هو أنه حين يتم التعبير عن النص باستخدام مادة ما فإن تلك المادة تكتسب بدورها دلالات سيميوطيقية، فنسمع عبارات من نوعية «الرخام النبيل لشاهد ذلك القبر» أو «بريق المجلة».

* **البنية والمعنى:**

لكي يعتبر النص كلاً سيميوطيقيًا متكاملاً فينبغي أن يكون مرتبًا بطريقة معينة، ولهذا فإن العلاقة بين عناصر النص أو علاماته ليست علاقة أفقية (علاقة كلمة بكلمة في السطر) وحسب؛ وإنما هي أيضًا شبكة من العلاقات المعقدة على جميع المستويات. إن بناء النص هو تراتبية تتألف من طبقات، والعلامات تنتظم داخل البناء كما تنتظم العرائس الروسية داخل بعضها البعض. (لوتمان ١٩٧٧د، ص٢٣). وبناء النص ليس حلية إضافية يتحلي بها النص، بل يذكر لوتمان أن «الجمال هو المعلومات» (١٩٦٤، ص١٠٠)، وهو بهذا يشير إلى أن بناء النص نفسه يحمل معلومات، وله معني في ذاته، وبالتالي فإن أي تغيير في بنية النص يتضمن تغييراً للمعني (لوتمان ١٩٧٧، ص١٢). ويضرب لوتمان مثالاً مستعينًا بمفهوم التكرار الذي يحول النظام «العادي» للعلاقات إلى نظام مميز. ولوتمان يبني هنا على ما قال به تينيانوف عن غرائب اللغة الشعرية، فيقول: «إن الميل إلى التكرار هو أحد المبادئ التي يقوم عليها الشعر، أما استخدام الروابط فهو من سمات النثر». (لوتمان ١٩٧٧د، ص٧٩)[٦]، فإذا ما كان التكرار في الحديث العادي مدعاة للملل ولا داع له فإذا لم يفهمنا السامع من المرة الأولي فإنه في الشعر يخلق اختلافًا، فكل تكرار يخلق علاقة تناغم وتضاد وتجاور ومقارنة، وتتبدي أهمية التكرار بصورة أوضح في الأسطورة، فالتكرار من سمات الطقوس (الدينية منها والدنيوية) كما أنه من سمات الممارسات السحرية؛ حيث تتماهى العلامة مع الشيء الذي تشير إليه[٧]. ويبين لوتمان (١٩٧٧د، ص١٣٢) أن التكرار في الأدب لا يعني أننا نعيد الشيء نفسه في كل مرة أبدًا، بل التكرار يزيد النص ثراءً وتنوعًا، ويساعد على فهم بنيته. ويلخص لوتمان مبدأي التشابه في الاختلاف، والاختلاف في التشابه هذا فيقول إنهما من أساسيات الخلق الفني؛ أي هما «نصفان لا ينفصلان يتكون منهما معًا وحدة الوعي الإنساني» (٢٠٠٩، ص١٤٧).

وتتخذ وسائل تغيير المعنى أشكالاً عدة داخل النص وذلك في مستوياته المختلفة، فقد تتصل بترتيب الألفاظ على المستوى الأفقي، أو بالأصوات أو الإيقاع، ولنأخذ القافية مثالاً: إن الكلمات المختلفة من حيث المعنى ترتبط ببعضها البعض في القافية عن طريق التشابه الصوتي وتشابه الحروف في بعض الأحيان، وهو ما يؤدي إلى تغيير المعنى، والإيقاع وسيلة لتغيير المعنى في الشعر وفي الأدب بوجه عام. ويركز تينيانوف على الإيقاع (١٩٦٥) معتبراً إياه العامل الأساسي لبناء الشعر، ويشير إلى ما يسميه «إحكام السلسلة النظمية»، ويقصد به أن بناء البيت الشعري يشوه العلاقات النحوية والدلالية بين الألفاظ، ويجعلها خاضعة له. وبوجه عام فإنه حتى العناصر «الشكلية»

في البناء النصي (مثل الفصول، والفقرات في النصوص المكتوبة، والمونتاج، وغيره من تقنيات صناعة السينما) له معنى ويؤثر تأثيراً كبيراً في إدراكنا للنصوص.

* **الشكل والمضمون:**

عادة ما يعتبر بناء النص مرادفًا لشكل النص، الأمر الذي يثير تساؤلات حول العلاقة بين الشكل والمضمون في النص[8]. وقد قال تينيانوف في عام ١٩٢٤: إن كل التشبيهات التي تقوم على علاقات مكانية -مثل تشبيه احتواء الشكل للمضمون باحتواء الكأس للنبيذ- توحي بثبات العلاقة، وكذا بثانوية الشكل مقارنةً بالمضمون. ويتبنى لوتمان وزملاؤه نظرة الشكلانيين إلى العلاقة، فيقولون بوحدة الشكل والمضمون، فمثلاً يقول لوتمان (١٩٩٠، ص١٥): «تحت ظروف توليد المعنى المعقدة يستحيل أن تنفصل اللغة عن المضمون الذي تعبر عنه، وفي الواقع لو كان المضمون فعلاً أهم من الشكل الذي يحتويه -كما يقول كثيرون - فإن الفن يصبح شيئًا بلا معنى ولا داع. فمثلاً لماذا يتجشم المرء عناء كتابة رواية إذا كان بإمكانه كتابة ملخص لأفكارها ونشره؟ كون ذلك لا يحدث في الواقع دليل على أن الفكرة لا تنفصل عن البناء الفني الذي يعبرَّ عنها من خلاله، وبهذا يكون النص الفني «هو معنى له تركيب معقد» (لوتمان ١٩٧٧د، ص١٢؛ ١٩٧٦أ، ص٣٥)[9]. ويسوق لوتمان -تأكيدًا لآرائه- مثالاً من خطاب كتبه ليو تولستوي عام ١٨٧٦ ردًا على محاولات النقاد صياغة الفكرة الرئيسة لروايته «أنا كارينينا»[10]: «إذا أردت أن أقول -كلامًا - كل ما نويت التعبير عنه في روايتي فإنني يتوجب على إعادة كتابتها، وكأني أكتبها من الصفر... لقد كان دافعي هو الحاجة إلى وضع أفكار مترابطة ببعضها البعض جنبًا إلى جنب تعبيراً عن نفسي؛ فكل فكرة تعبر عنها الكلمات وحسب تفقد معناها وتنهار تمامًا إذا انتزعت من سياقها». (ترجمة لوتمان ١٩٧٦أ، ص٣٤).

يؤكد تولستوي هنا أن معنى النص الفني لا يمكن أبدًا اختزاله في صيغ مبسطة، ويبدو تولستوي كما لو كان واحدًا من رواد البنائية حين يقول إن جوهر الفن هو «متاهة المزاوجة اللانهائية» بحسب تعبيره، وإن معنى النص الفني لا ينفصل عن تلك العلاقات التي تمثل البنية النصية، وإذا ما رجعنا إلى الشكل الذي اقترحه لشرح الوظيفة الإبداعية للنص، يتضح لنا لماذا لم يعتبر لوتمان تعددية اللغة هي مجموع للمعاني التي يمكن استخلاصها من نص واحد، فطبقًا لهذه الرؤية يعتبر المعنى دخيلاً على النص، وفي هذا تعارض مع القول بوحدة الشكل والمضمون. ولإيضاح هذه النقطة دعونا نقارن نوعين من النصوص، وهما: النص الفني والنص العلمي، باعتبارهما طرفي نقيض، وباعتبار أن لكل منهما إمكانياته المختلفة؛ فإذا ما كان النص العلمي «أقرب إلى أحادية المعنى» فإن النص الفني يخلق مجالاً من التفسيرات المتعددة، بسبب وظيفته الإبداعية التي هي أهم وظائفه (لوتمان ١٩٧٦، ٢ص١٢٢). أما النص غير الفني (العلمي)، فيمكن تبسيط بنيته إلى ما يمكن اعتباره معنى النص (الذي هو ثابت لا يقبل تفسيرات متعددة)، ويقول لوتمان في تفسير ذلك: «إن أفكار العالِم يمكن استخلاصها من النص، بينما أفكار الكاتب هي النص» (لوتمان ١٩٩٠، ص٢٣٧). فمثلاً يمكن إعادة صياغة أية جملة في هذا الكتاب بحيث يصبح معناها أكثر وضوحًا للقارئ، ولن يؤثر ذلك على المعنى سوى في أضيق الحدود، ولكن إذا ما ترجم أحدهم مقولة «أكون أو لا أكون» إلى «أموت أو لا أموت» مثلاً فإننا نشعر أن شيئًا ما قد ضاع في الترجمة. يعيدنا هذا إلى فكرة إمكانية التنبؤ بما سيقوله النص؛ فالنص العلمي يقول التنبؤ بما فيه مقارنةً بالنص الأدبي؛ وذلك لأن المصطلح العلمي أكثر ثباتًا ومحدودية من لغة الأدب، وهذا لازم لتقليل غموض الرسالة، أما عدم إمكانية التنبؤ بالنص الفني فترجع إلى افتراض وجود مفسر، في حين أن النص العلمي يمحو الحاجة إلى وجود ذلك الوسيط.

ويعلل لوتمان ذلك قائلاً: إن النص العلمي «يرى العالم وكأنه شيء قد وجد سلفًا»، أما النص الفني «فيخلق عالمه الخاص الذي يضم بين جنباته الآليات التي تجعله يتطور تطورًا لا يمكن التنبؤ به» (لوتمان ١٩٩٠، ص٣٦). وبعبارة أخرى فإن النصوص العلمية مبنية أصلاً على توصيل معلومة ما، بينما النصوص الفنية تبني لخلق معان جديدة، وهذا هو السبب وراء كون النصوص الفنية مرتبطة بالتواصل الذاتي أكثر من النصوص العلمية.

*** النصوص الأسطورية في مقابل نصوص الحبكة:**

قسم لوتمان النصوص تقسيمات عدة، منها إلى نصوص أسطورية، ونصوص حبكة. وقد أسلفنا أن الأسطورة تعنى بالإدراك والتحديد ويفترض أن تقوم على رؤية معينة للعالم؛ ولهذا فإن النصوص الأسطورية صريحة لا تحتمل التحليل والتشريح، بل ندركها بوصفها كلاً متكاملاً، وفي الغالب ما تتميز ببنائها الدائري. بينما نصوص الحبكة، أو النصوص الصريحة، تسمح بالمنهج التحليلي، وتسير في خط مستقيم، ومن الممكن تفتيتها إلى عناصر أصغر. وهكذا فإن مفهوم الحبكة أشمل من مفهوم السرد؛ إذ لا تقتصر عليه، بل هي عنصر مهم من عناصر التطور في أي نظام سيميوطيقي.

إن الأسطورة عامل استقرار إذ يحافظ على ثبات النظام واستقرار؛ الأعراف والقواعد وصورة العالم بوجه عام، بينما الحبكة عنصر دينامي أو ثوري فيما يتعلق بصورة العالم (لوتمان ١٩٧٧د، ص٢٣٨). إن البطل في نصوص الحبكة قادر على تخطي الحدود الموضوعة ومخالفة القواعد المعمول بها، وهكذا فإن الحبكة تكون دائمًا مفروضة على البناء الأسطوري السابق عليها، والذي يخلو من الحبكة (لوتمان ١٩٩٠، ص١٥١). وثنائية النصوص الأسطورية/ النصوص ذات الحبكة ثنائية نموذجية؛ أي إنها مثل أعلى نادر التحقق فقلما نجد نصًا بلا حبكة على الإطلاق، ولوتمان يستخدم هذا التقسيم فقط ليوضح بنية الثقافة كما تعكسها النصوص الفنية. ففي النصوص الفنية هناك دائمًا مزيج من النوعين، أو من الإبداع والإدراك، وكما يقول لوتمان (١٩٧٦أ، ص١٢٧): إن كتابة الشعر تتطلب أن يكتب المرء بطريقة صحيحة وغير صحيحة في الوقت نفسه. أي إنه ينبغي أن يجمع النص بين العناصر المتوقعة وغير المتوقعة. ولنذكر مثالاً حديثًا هنا، ألا وهو فيلم «أفاتار» للمخرج جيمس كاميرون، وهو الفيلم الأعلى في الإيرادات حتى تاريخ كتابة هذه السطور (أكتوبر ٢٠١١). على مستوى القصة نجد أن الفيلم هو في الواقع تنويع على حبكة ساذجة سبق أن تم استغلالها في نصوص كثيرة في دول مختلفة؛ إذ يدور الفيلم حول ذلك الغازي الذي يغزو حضارة أجنبية (هي كوكب آخر في هذا الفيلم)، ولكنه مع الوقت يتعاطف مع أبناء تلك الحضارة ويقاتل في صفوفهم ضد قومه. إن المزج بين القصة المتوقعة والتقنية المذهلة والدعاية الممتازة قد أدى إلى خليط من المألوف والجديد لاقى قبولاً كبيرًا عند جمهور المشاهدين في العالم.

*** حدود النص:**

هناك سمة نصية لا تحتاج إلى كثير من التوضيح، وهي أن النص محدود، فحدوده، أو إطاره الحقيقي أو المجازي، هو ما يميزه عن النصوص الأخرى، وعن اللا نصوص، والنصوص الفوقية. هل سبق أن رأيت مخرجًا ومصورًا سينمائيًا يجمع اثنين من أصابعه في هيئة مربع لينظر من خلاله إلى العالم؟ إن هذا هو الأمر بالضبط هنا؛ إذ حين نضع إطارًا حول قطعة من الواقع فإنها تتحول إلى نص، ووجود الإطار يؤثر في إدراكنا لكل عنصر من عناصر قطعة الواقع تلك، فالصورة تعني شيئًا. وفي النص السينمائي يكون الإطار (أو اللقطات التي ترسم حدود الفضاء الفني طبقًا للوتمان ١٩٧٦، ص٢٤) محددًا للمشاهدين، واللعب على فكرة رسم الحدود وتمييزها أو إغفالها يتيح فرصة لتوليد معان جديدة

للنص، فعلى سبيل المثال، في المسرح تقوم خشبة المسرح بدور الإطار المحدد للمساحة التي تدور فيها الأحداث، وربما أيضًا يعمد المخرج إلى إلغاء تلك المساحة لإحداث تأثيرات جديدة في الجمهور.

وقد استخدم مصطلح «إطار النص» للمرة الأولى في كتاب بوريس أوسبنسكي المسمى «جماليات الخلق»، ويرى أوسبنسكي (١٩٧٠، ص١٨١-٢١٤) أن أي نص يخلق عالماً خاصًا؛ وذلك من خلال زمن أحداثه ومكانه، وهو عالم نرتبط به بوصفنا مشاهدين وننظر إليه من خارجه ونقبل قواعده كي نستطيع فهم اتصالنا به.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن أي نص يرى بالضرورة في ضوء علاقته بما يوجد خارجه، وكذا علاقته باللا نصوص، فإذا لم يلحظ المتلقي الإطار يعتبر النص لا نص في هذه الحالة. وهناك العديد من الأمثلة التي يمكن ضربها بخصوص مسألة عدم الإدراك هذه، فمثلاً قد يظن أحدهم لوحة مشهدًا حقيقيًا لا رسمًا، كما حدث في المسابقة بين الرسامين الإغريقيين الشهيرين: زيوكسيس، وباراسيوس[11]، أو حين يظن عامل النظافة أن أحد المعروضات في صالة من صالات الفن الحديث قمامة فيتخلص منها. إن ترسيم حدود النص يلعب دورًا مهمًافي إدراكنا له، فمثلاً عند قراءة رواية «لوليتا» لـ نابوكوف قد نتجاهل المقدمة التي يفترض أن أحد أبطال الرواية، وهو جون راي الأصغر، هو كاتبها، وذلك باعتبارها لا تمثل جزءًا من النص، وهو ما يغير طريقة إدراكنا كله للرواية. وعليه فمن المهم ألا نهتم بالعناصر الموجودة في النص وحسب، بل أن يمتد اهتمامنا إلى تلك الغائبة. وقد كتب لوتمان عن هذا منذ زمن طويل، وذلك في مقال بعنوان «مشكلة تشابه الفن والحياة من منظور بنيوي» (١٩٦٢). يرى لوتمان أن النص الفني يمارس دوره بلا توقف، فمن جهة نحن دائمًا نضعه في مقارنة مع ذلك الذي يقوم بإعادة خلقه، وهو الحياة أو الواقع. من جهة أخرى فهو في مقارنة مع ما لا يعاد خلقه، وكما رأينا سابقًا فإن ثمة فكرة تتكرر في كتابات لوتمان، تتلخص في أن عملية التلقي عملية ثنائية؛ إذ يدرك المتلقي ما يوجد في النص ويدرك ما لا يوجد فيه أيضًا. وفي موضع آخر يستعين لوتمان على توصيل فكرته بمثال من الفيزياء الجزيئية، مشيراً إلى مفهوم الثقب، قائلاً: إن وجود ثقب لا يعني فقط غياب المادة ولكن غيابها في موضع بنائي بعينه، بحيث يمكننا تقييم الثقب باستخدام تعبيرات سلبية، فنتحدث عن الثقب الخفيف والثقب الثقيل، وهناك ثقوب خفيفة وثقيلة أيضًا في الأدب -طبقًا لـ لوتمان- الذي يقدم لنا في هذا السياق مصطلح «الوسيلة السالبة»، ويعني به غياب ذا مغزى (أي متعمد) لعنصر بنائي معين، وهو غياب يشكل طريقة إدراكنا للنص[12]، فمثلاً إذا ما أدمجنا أصوات لغوية عدة، عشوائيًا، بحيث لم يتكون عن دمجها كلمة فإننا ندركها بوصفها مجرد أصوات لا معنى لها، أما إذا كانت هناك كلمة حقيقية لكننا نجهل معناها فإنها تكون وسيلة سالبة، ومثال ذلك أنه في قصيدة «يوجين أونجين» هناك بعض الأبيات والفقرات الشعرية الغائبة والموضوع مكانها نقاط وحسب، وهو ما يحول غياب النص إلى وسيلة سالبة، أو حذف ذي مغزى. وأخيراً ففي بعض النصوص الأدبية والسينمائية قد تغيب بعض العناصر عمدًا بحيث يقوم المتلقي بتخمينها، فمن الناحية الشكلية تعد هذه العناصر غير موجودة في النص، لكنها في الوقت نفسه جزء لا يتجزأ منه، وموقعها بين أجزاء النص الموجودة فعلاً.

وهناك نوع آخر من الحدود النصية نجده في أعمال السرد، وهي الحدود الزمنية، فمهما تكن طريقة بناء وتطور الحبكة فإن الزمن حاضر دائمًا، ونحن ندرك عناصر العمل السردي الواحد تلو الآخر، لا في اللحظة نفسها، بعكس ما يحدث حين نظر إلى لوحة أو نتأمل تمثالاً[13]، فالنص السردي

بطبيعة الحال له بداية ونهاية، والنقطتان هما ما يجعل النص ذا معنى، «فما لا نهاية له لا معنى له». وأن نرفض أن يكون للنص نهاية لهو أيضًا أمر ذو مغزى؛ إذ يؤكد أهمية النهاية من خلال غيابها، خالقًا بذلك «موقعًا سالبًا» أو غيابًا محملاً بالدلالة، والأعمال الأدبية أو الفنية التي تنتهي نهايات مفتوحة كثيرة لا حصر لها، منها - على سبيل المثال- «الرحلة الحسية»(١٤) لـ لورنس ستيرن، وكذا الأعمال ذات النهايات البديلة، بل صارت القاعدة لا الاستثناء في بعض الأجناس الأدبية.

النصية المتماثلة.

ننتقل الآن إلى نقطة أخرى مهمة تعرض لها لوتمان، وهي قوله إن الثقافة نص، ويمكن تلخيص آراءه قائلين: إن لوتمان يرى الثقافة نصًا متعدد اللغة بالغ التعقيد، له وظائف وتركيب الفكر الفردي نفسهما، وهي رؤية تلعب دور حجر الأساس في نظرية لوتمان، وهي أساس قانون التماثل الثقافي. وطبقًا لهذه الرؤية فإن الثقافة عقل جمعي ونص ثابت في الوقت نفسه. وقد رأينا كيف أن لوتمان يصف سمات ووظائف النص بطريقة تشبه وصفه لسمات وخصائص النظام، ويعد هذا انعكاسًا لقانون التماثل القائل بأن الثقافة نص معقد إلى درجة غير مألوفة؛ إذ يتألف من تراتبية تتكون بدورها من نصوص داخل نصوص(لوتمان ٢٠٠٩، ص٧٧)، وهو ما يعيد إلى أذهاننا صورة العرائس الروسية: فالكل متطابق - من ناحية التركيب- مع كل جزء من أجزائه؛ إن النظم الأصغر مماثلة للنظم الكبرى (أي إن الفن -مثلاً- شبيه بالثقافة من ناحية الوظيفة، وكذلك الأدب شبيه بالفن... إلخ)، فأي نص يعكس الثقافة ككل في نفسه. وبهذا تكون الثقافة آلية لتوليد النصوص ونص في الوقت ذاته (لوتمان وأوسبنسكي ١٩٧٨، ص٢١٨). إنّ مبدأ التماثل الثقافي هو أهم ما يميز كتابات لوتمان عن التاريخ الثقافي الروسي؛ وتلخصه خاتمة مقاله المسمى «محادثات عن الثقافة الروسية»< إذ يقول: «إن تاريخ حياة شخص بعينه صورة مصغرة من تاريخ البشرية»، فكلا التاريخين -الفردي والجمعي- منعكسان في بعضهما ويمكن فهمَ أحدهما من خلال فهم الآخر.(لوتمان ١٩٩٤، ص٣٨٩). إن لوتمان يرى دائمًا العام في الخاص، والعكس، فيتحدث عن انعكاس النظام في النص وانعكاس الثقافة في الحياة، ويزداد المبدأ وضوحًا في مناقشته لمفهوم نصف الكروي.

*** الثابت:**

إن فكرة أن تكون الثقافة نصًا معقدًا شائعة في أعمال لوتمان، سواء القديمة منها أو الحديثة، فماذا يعني لوتمان بهذه الفكرة؟

يقول لوتمان في عام ١٩٦٩، في سياق الحديث عن مجموعة نصوص يعتقد أنها تنتمي إلى ثقافة واحدة: إن «المتلقين يدركون النصوص غير المألوفة لديهم -سواء كانت جنسًا أدبيًا أو نظامًا ما- باعتبارها متطابقة؛ لأن اهتمامهم يكون منصبًا على البناء الكبير الذي ينتظمها جميعًا، لا على ما يتميز به كل نص على حدة». فمثلاً لو رأى أحدهم أيقونات دينية لا يعرفها فربما قال إنها متطابقة، تمامًا كما نقول عن شعب ليس لدينا معرفة وثيقة به: إن أبناءه يشبهون بعضهم بعضًا؛ ولهذا نتحدث مثلاً عن «النص الرومانسي» (١٩٧٧د، ص٥٤، ص٥٥). ولذلك يكشف فتحليل النصوص عن البنية المتشابهة التي تجمع نصوصًا مختلفة، ومن الممكن أن نجد «الثابت» على مستويات عدة، فهو موجود على مستوى مجموعات النصوص مثلاً، كما قد نجد نصًا ثابتًا في ثقافة بعينها، وهو ما يأخذنا إلى مفهوم الجنس الأدبي.

*** الجنس الأدبي:**

إن مفهوم الجنس الأدبي هو أحد أقدم المفاهيم في تاريخ النقد، كما أنه من أكثرها إثارة للجدل، وهو أقدم من مفهوم الأدب نفسه. وقد مر هذا

المفهوم بتطور كبير فتحول من مجرد كونه يشير إلى النوع الأدبي ليصير مفهومًا اجتماعيًا اتصاليًا يتجاوز حدود المجال الأدبي، كما أنه انتقل من مرحلة التقسيمات والتصنيفات الثابتة إلى مرحلة تتسم بالدينامية، مرتديًا ثوب البنيوية ويدأ التركيز في الحديث عنه ينصب على وسائل الخطاب[15]، وصار الآن مستخدمًا في علم الاجتماع، وعلم الإنسان، وغير ذلك من المباحث العلمية، بل صارت نظرية الأجناس الأدبية ركنًا من أركان أية مناقشة لتاريخ الأدب أو النظرية الأدبية أو كليهما، كما صارت محور دراسات كثيرة[16].

يرى لوتمان الجنس الأدبي باعتباره بناء ثابتًا ينتظم مجموعة من النصوص، ويركز على الوظيفة الثقافية للأجناس الأدبية باعتبارها آلية ناجعة لحفظ المعلومات داخل ثقافة ما، ويربط بين مفهوم الجنس الأدبي وبين مفهوم النص كآلية لإيجاد نماذج تتبع في الأدب، وكذا بينه وبين مفهوم الذاكرة الثقافية، ويقصد به قدرة الثقافة على حفظ أو إعادة إنتاج المعلومات، فيقول: «إن وجود الذاكرة في قناة التواصل يمكن أن يرتبط أيضًا بانعكاس سمات التواصل في بنية الأجناس الأدبية، وهي سمات يمكن أن يكون لها أصل نجده في فترات زمنية سابقة - أي (ذاكرة الجنس الأدبي)- بمصطلح م. م. باكستين» (لوتمان وآخرون ١٩٧٥، ص٦٧). إن مفهوم الثابت كما يراه لوتمان يشبه إلى حد بعيد مفهوم الجنس الأدبي طبقًا للبنيوية ولنظريات السيميوطيقا الحديثة، ومن أقدم الأعمال التي تؤكد ذلك التشابه «بنية الفولكلور» بقلم فلاديمير بروب؛ إذ يتناول بروب الجنس الأدبي باعتباره بنية ثابتة كما يتناول النظرية الشكلانية. وقد ركز تينيانوف على الوظيفة البنائية للأنواع الأدبية في سياق تناوله للتطور الأدبي كنظام دينامي في تغير مستمر؛ إذ تصبح بعض الأجناس الأدبية مهجورة وتتحرك أنواع أخرى لتحل محلها؛ أي تترك الأطراق لتستقر -مؤقتًا- في المركز. ويقول: «إن تطور الأجناس الأدبية يتلخص في تغير العلاقات القائمة بين أجزاء النظام... وعادة ما ينتج عنه اتحادًا لبعض الأجناس أو حتى فناء بعض الأجناس؛ أي إنه ينتج عنه إعادة ترتيب النظام الأدبي» (تينيانوف ١٩٧٧، ص٣٠١).

كما رأينا فإن مفهوم باختين للأجناس الأدبية للكلام لم يشمل الأدب وحسب، بل تجاوزه إلى علم الاجتماع. أما تزفيتان تودوروف فقد أفاد من النظرية الشكلية، ومن أفكار باختين. ونجده في دراسة كتبها عام ١٩٩٢ (ص١٥) يصف الأجناس الأدبية بطريقة تدين بالكثير للشكلانية؛ إذ يقول: «إن الجنس الأدبي الجديد يكون عادةً طورًا من أطوار جنس أقدم، أو أجناس أقدم، ويظهر إلى الوجود بعد عملية إبدال أو إزاحة أو اندماج بين الأجناس الأدبية». وبما إن الأجناس الأدبية مشتقة من أفعال الكلام فإن وظيفتها الأساسية وظيفة اجتماعية: «إن الجنس - سواء كان أدبيًا أم لا- ليس سوى تقعيدًا للخصائص الخطابية. وكل مجتمع يقوم بعملية التقعيد هذه طبقًا لأيديولوجيته» (المصدر نفسه، ص١٨). إن التقعيد يتيح للأجناس الأدبية أن تلعب دور الوسيط بين الكتاب والقراء؛ إذ تمثل «آفاقًا تحدد توقعات القارئ» من ناحية، و«نماذج يحتذيها الكتاب» من ناحية أخرى. وقد تناول العديد من الباحثين الوظيفة الاجتماعية للأجناس الأدبية، منهم كارولين ميلر (١٩٨٤، ص١٥٩) التي تعرف الأجناس قائلة: إنها «أفعال بلاغية مقننة تقوم على تكرار الموقف نفسه»، وهناك أيضًا أنيس باوارشي (٢٠٠٠، ص٣٣٦) الذي يرى أن الأجناس هي بيئات بلاغية تقوم بإعادة إنتاج الممارسات والمواقف والهويات بداخلها، وبهذا يكون الجنس الأدبي تجسدًا تمثيليًا نصيًا لموقف ما (المصدر نفسه، ص٣٥٧)، أو تحويل حدث اجتماعي إلى نص. وفي وجهة النظر هذه يصير الجنس الأدبي صنوًا لمفهوم الخطاب، وينظر إليه باعتباره حاوية تحوي بداخلها القيم والأيديولوجيات[17].

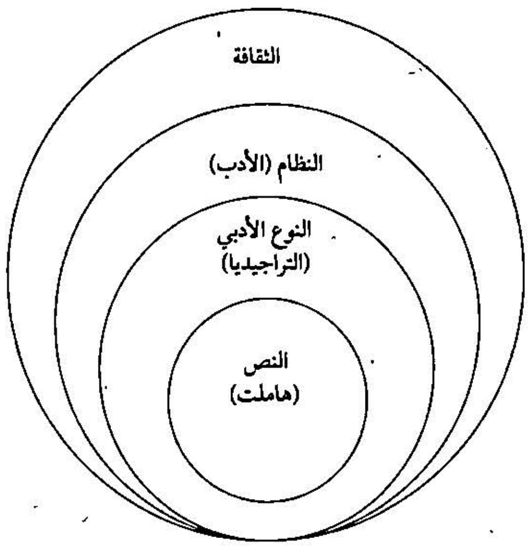
إن الوظيفة الاجتماعية للجنس الأدبي تستند إلى الإيمان بأن كل تفاعل بشري في حياتنا هو نصٌ، غير أن المبالغة في تقدير الوظيفة الاجتماعية للأجناس الأدبية يرجع فيما يظهر إلى الخلط المتعمد بين الأجناس الأدبية وأنواع «المواقف الاجتماعية المعروفة». فعلى سبيل المثال من الواضح أن الوظيفة الاجتماعية للجنس الأدبي للنص المسمى «استمارة التاريخ المرضي» - وهو المثال الذي يسوقه (باوارشي ٢٠٠٠، ص٣٥٣-٣٥٤)- هي وظيفة براجماتية (أي معلوماتية بحتة)، فالظروف الاجتماعية البلاغية للنص مصممة خصيصًا لتسهيل التواصل بين الطبيب والمريض. والوظيفة التي تضطلع بها الأجناس الأدبية أكثر تعقيدًا بكثير من مجرد هذا. وحتى إذا ما كانت بعض الأجناس قائمة تؤدي غرضًا نفعيًا وحسب -كما في هذا المثال- فإن الوظيفة الشعرية، أو العلاماتية، للأجناس أكثر أهمية من ذلك؛ ولا يمكن أن نساويها بالوظيفة الاجتماعية.

ويركز علم اجتماع الأجناس اللغوية على المشاركين الأساسيين في موقف التواصل؛ وهما المتلقي (القارئ) والمرسل (الكاتب)، وطبقًا لوجهة النظر المذكورة هنا يحدد الجنس الأدبي وظيفة السياق التفسيري الذي يسهل -بل ويحدد سلفًا- طبيعة عملية التفسير (للمزيد عن الوظيفة التفسيرية والتكوينية للأجناس انظر هيرش ١٩٦٧، ص٧٨)[١٨]. ويولي بعض أصحاب النظريات أهمية كبرى للوظيفة التفسيرية والتواصلية للأجناس فيعرفها هارتلي قائلا: «إنها التقسيمات المتعارف عليها والمعترف بها والتي يتم تصنيف نواتج الوسائط المختلفة، من أفلام وكتب وخلافها، طبقًا لها» (أو سوليفان وآخرون، ١٩٩٤، ص١٢٧). بينما يعرف سواليس (١٩٩٠، ص٦٦) قائلًا: «إنها مجموعات مشتركة من الأغراض الاتصالية». أما جون كلر (٢٠٠٢، ص١٣٧) فيشير إلى الكفاءة الأدبية، وهي التقاليد التي تتبع في قراءة النصوص الأدبية. وطبقًا لهذا فإن الجنس الأدبي يمثل شفرة خاصة يتشاركها المرسل والمتلقي، وبما إن الإطار المرجعي للأجناس هو العلاقة بين النصوص والوظائف فإن الجنس الأدبي كمفهوم يتطور حتى يصير مفهومًا من مفاهيم التناص (انظر ويلز ٢٠٠١، ص٢٢١).

وتبرز أهمية آليات التناص بوجه خاص فيما يتعلق بعملية الإنتاج والتلقي ونجد تلك الآليات ترتبط ببعضها ارتباطًا لا تنفصم عراه أبدًا، وأهم تلك الآليات هي المحاكاة، والتحول، والمعارضة الساخرة[١٩]. وقد تناول تينيانوف هاتين العمليتين في كتاباته المهمة عن المعارضة الساخرة، وكيف أنها تمثل وسيلة فعالة لتحقيق التطور الأدبي، كما أنها تبرر ما يطرأ على النظم الأدبية من تغيرات. ويميز تينيانوف بين وظيفة المعارضة الساخرة وبين الشكل الساخر المعارض؛ حيث يقول إن ذلك الأخير هو استخدام شكل المعارضة الساخرة لتحقيق وظيفة غير المعارضة الساخرة، وهو ما يحدث حين ينظر الكاتب إلى عمل أدبي ما باعتباره نموذجًا يحتذيه عند كتابة عمل آخر (تينيانوف ١٩٧٧، ص٢٩٠)[٢٠]. والجدير بالذكر هنا أن تينيانوف -كالكثيرين غيره ممن تناولوا المعارضة الساخرة - يرى النص البيني باعتباره ناشئًا عن عملية التلقي؛ أي تلقي القارئ للنص، لا نية الكاتب.

وباختصار فاعتبار لوتمان الجنس الأدبي بناءً بين نصي هو أحد أهم مفاهيم نصية الثقافة، وفي هذا السياق يعتبر الجنس الأدبي نموذجًا ديناميًا معينًا للتنظيم البنائي لأي نص ورابط بين المشاركين في الموقف الثنائي (سمننكو ٢٠٠٤، ص١٣٧)، وهو وسيلة تستخدم لخلق نماذج تُحتذى، وتساعد القارئ على التعرف على النص الذي أنتجه الكاتب تبعًا لهذه النماذج، (فالجنس الأدبي يساعد على التنبؤ ببناء النص، وأحيانًا بمحتواه كذلك)، كما يساعد الجنس الأدبي القراء على إدراك أية تغيرات

قد تطرأ على الأدب وملاحظة ظهور الأشكال الأدبية الجديدة. ويمكننا التنبؤ بالعلاقة في صورة هرم مقلوب؛ حيث يوجد النص المفرد في قمة الهرم، بينما الثوابت موجودة في مستويات تعميمية مختلفة، أو يمكن استخدام صورة العرائس الروسية المتداخلة هنا أيضًا. (الشكل رقم ١).



شكل رقم (١): علاقة النص بالثقافة

*** «هاملت» نموذجًا:**

إن العلاقة بين الجنس الأدبي والنصوص علاقة تأثير متبادل، ويتضح هذا كل الوضوح في مسرحية «هاملت»، فقد نجحت هذه المسرحية في الصمود بوصفها عملاً أدبيًا هامًا لمدة أربعة قرون تقريبًا؛ إذ ضمنت لنفسها مكانًا راسخًا في الأدب المعتمد لكثير من البلدان، وبهذا فهي لم تعد نصًا عاديًا بل إن شعبيتها الطاغية قد جعلتها نموذجًا يحتذى عند كتابة نصوص جديدة، كما ترجمت وتحولت إلى أفلام، ومُثِّلت على المسرح آلاف المرات بلغات عدة، بل وكتب البعض معارضات ساخرة لها، كما كتبت نصوص كثيرة تتمثل النموذج الشكسبيري الكلاسيكي بوجه عام. إن وظيفة النموذج تتجلى أشد الجلاء في إنتاج «هاملت» للمسرح أو السينما؛ إذ يقول دانييل مسجويتش إنه حين نحول «هاملت» إلى مسرحية ممثلة، فإننا في الواقع نجسد كونها «عملاً كلاسيكيًا» على خشبة المسرح (مقتبس في هيلين ١٩٩٣، ص١٢٤)؛ أي إن المخرج عليه أن يتعامل دائمًا مع تاريخ إنتاج المسرحية وتاريخها النقدي كي يقدم شيئًا فيه جدة وإبداع، فهو يعلم أن المتفرج يتوقع شيئًا جديدًا، وبالتالي فإن إخراج المسرحية بشكل تقليدي قد يؤدي إلى ردود أفعال سلبية. وتكفي نظرة واحدة نلقيها على الكتابات النقدية عن العروض المسرحية لـ «هاملت» لندرك كيف أن النقاد يركزون على تفسير المخرجين أو/ و الممثلين لنص «هاملت».فمثلاً كتب بيتر هولاند عام ١٩٩٧ مقارنًا بين عروض مختلفة لـ «هاملت»، مركزًا على تفسير كل عرض لمشاهد المسرحية المحورية، كما اهتم بإذا ما كان أداء الممثلين فيه تجديد، أم أنه كان تمثلاً للتقاليد التمثيلية التي أرساها ممثلو «هاملت» السابقون؛ أي إن الناقد يحاول أن يكشف عما إذا كانت المقابلة بين النص المكتوب والأداء المسرحي قد أتت بالتأثير المطلوب. ومن نتائج تحول نص أدبي إلى نص أدبي «مقدس» أن النص يصير إطارًا يستخدم للإشارة إلى الأحداث الاجتماعية-الثقافية فيتحول إلى حاوية تضم مضمونًا جديدًا في كل مرة، ويتضح هذا من إضفاء بعض المخرجين صبغة سياسية على المسرحية؛ حيث يصبح الصراع بين البطل والآخرين هو الأبرز، ويصير هاملت معارضًا للسلطات (أو للتيار التقليدي السائد) ورمزًا للاختلاف والتمرد على القطيع والتفكير الحر؛ أي إن المخرجين يعمدون أحيانًا إلى الابتعاد عن مأساة المسرحية للتركيز على أشياء أخرى وتصير المأساة مجرد إطار للنقد السياسي (سمننكو ٢٠٠٧، ص١٤١-١٤٢). وهكذا يتضح كيف تصير «هاملت» نموذجًا لبناء نصوص أخرى، متحولة بذلك إلى جنس أدبي قائم بذاته (أي يضم نصًا واحدًا). وأعتقد أنه صار من

الواضح الآن كيف أن عملية بناء الأجناس الأدبية تقوم على اندماج وتغيير أجناس موجودة بالفعل، ليس فقط على مستوى الفئات الأعلى والنماذج، بل على مستوى النصوص الفعلية أيضًا. وهكذا فينبغي أن نعيد صياغة مفهومنا للجنس الأدبي، فلا نعتبره نظامًا يمارس عمله من العام إلى الخاص وحسب، بل أن نضع في اعتبارنا إمكانية ارتقاء نص ما، بحيث يصير نموذجًا أو جنسًا أدبيًا قائمًا بذاته باكتسابه مكانة أدبية خاصة. وقد تنبأ تينيانوف بهذه الفكرة (١٩٧٧، ص١١٠-٢٣٢)؛ حيث يقول إن تحويل الوسائل العتيقة إلى وسائل يلجأ إليها تلقائيًا هو اتباع لنماذج جديدة، تصير بدورها أساسًا للمزيد من النصوص. ويؤمن تزفيتان تودوروف (١٩٩٠، ص١٥) أيضًا بذلك؛ إذ يقول: «بمجرد أن يُعترَف للنص بمكانة استثنائية فإنه يصير قاعدة ونموذجًا، كما يذكر أيضًا أن العمل الأدبي يشارك دائمًا في عملية ثنائية ذات اتجاهين، فهناك الاتجاه من العمل إلى الأدب بوجه عام (أو حتى إلى جنس أدبي بعينه)، وهناك أيضًا الاتجاه العكسي؛ أي من الأدب (أو من جنس بعينه) إلى العمل». (١٩٧٥، ص٧).

تصنيفات الثقافة.

إذا كان من الممكن اعتبار الثقافة نصًا فإنه من الممكن تصنيف الثقافات طبقًا لمبادئ بنائها النصي، وذلك لخلق لغة للثقافة. وقد اهتمت مدرسة تارتو-موسكو بهذه المسألة كثيرًا، كما اهتمت بوصف تطور النظم السيميوطيقية، فنشر لوتمان أبحاثًا منها «مقالات عن التصنيفات الثقافية» (١٩٧٠). وفي أحد أقدم مقالاته عن هذا الموضوع (كتبه في ١٩٦٧) نجده يتخذ موقفًا بنيويًا واضحًا؛ إذ يقول إن أهداف إقامة تصنيفات لأنواع الثقافة هي ما يلي:

١- وصف أنواع النظم الثقافية الرئيسة والتي تتشكل في ضوئها لغات الثقافات وتصير ذات سمات مميزة.

٢- تحديد السمات المشتركة بين الثقافات الإنسانية جميعها.

٣- إقامة نظام واحد ينتظم السمات والخصائص التي تميز كل تصنيف ثقافي، والمتصلة بالنظم الثقافية الأساسية والسمات العامة المشتركة التي يتكون منها بناء الثقافة البشرية (١٩٧٧ب، ص٢١٤).

كما أن لوتمان يقول إن لمثل تلك التصنيفات مهمة مستقبلية تتمثل في «إنشاء نحو للغات الثقافية» (١٩٧٧ب، ص٢١٦). ويقول إن عدد أنواع الثقافات قليل نوعًا ما، وأن التنوع التاريخي للثقافات هو نتيجة لاندماجها بصورة معقدة. وهذا المنهج الاستاتيكي يتناقض بالطبع مع محاولة وصف التنوع والتغير الدائم للثقافات (طومسن ١٩٧٧، ص٢٣٦). وكمثال لتصنيف النظم الثقافية نجد لوتمان يشير إلى ثقافة العصور الوسطى وثقافة عصر التنوير قائلًا: إن الأولى تقوم على العلاقة الأيقونية بين العلامة ومحتواها، والثانية على العلاقة التقليدية، فإذا ما كانت الثقافة القروسطية ذات مستوى سيميوطيقي عال، وكانت العلامة تشغل موقع القمة في التراتبية الثقافية الخاصة بها، فإن عصر التنوير يعترض على فكرة العلامة من حيث المبدأ، مؤكدًا تقليديتها. أما ثنائية الأيقونة/الرمز فقد كان محور مقال آخر كتبه لوتمان بالاشتراك مع بوريس أوسبنسكي عام ١٩٧١ اسمه «عن الآلية السيميوطيقية للثقافة»، وفيه يواصل لوتمان حديثه عن النحو الثقافي، موليًا اهتمامًا خالصًا للعلاقة بين الثقافة والعلامة، وكذا لعملية الترميز. وهذا المبدأ-أي نوع النص الثابت الذي تحول إليه الثقافة نفسها- هو المعيار الأهم في الوصف المقارن للثقافات. ويميز الكاتبان بين الثقافات التي تميل إلى التعبير وتلك التي تميل إلى المضمون؛ إذ يقولان: إن الثقافات القائمة على التعبير تعتبر نفسها نصًا صحيحًا (أو مجموعة من النصوص الصحيحة)، بينما الثقافات

التي تهتم بالمضمون فترى نفسها كنظام مكون من قواعد (١٩٨٧، ص٢١٨). وبالإضافة إلى ذلك فكل من الثقافتينيركز على نوع معين من العلامات، هو في الواقع نقيض النوع الآخر، فالثقافات التعبيرية تهتم بالطقوس بينما المضمونية تهتم بالرمز. وفي الطقوس لا ينفصل المضمون عن طريقة التعبير عن ذلك المضمون، وبهذا فإن الثقافة التعبيرية «تعتبر العالم كله نصًا يتكون من أنواع مختلفة من العلامات بينما المضمون محدد سلفًا، وتتلخص أهميته في أنه يجعلنا قادرين على فهم اللغة؛ أي معرفة العلاقة بين عناصر التعبير وبين المضمون» (١٩٨٧، ص٢١٧). وفي هذا النوع من الثقافات تكون أنواع السلوك الطقسي ومفهوم الاختيار الصحيح هو ما يمثل لب النظام. ويسوق الكاتبان مثالاً من أيديولوجية العصور الوسطى، لكن يمكن اعتبار الثقافة السوفيتية الرسمية مثالاً مهمًا في هذا السياق أيضًا (ليبيك ٢٠٠٨، ص٥٨-٦٦). أما في الثقافات المضمونية فإننا نفترض وجود درجة من الحرية في اختيار المضمون وفي علاقته بطريقة التعبير (١٩٧٨، ص٢١٨). كما أن الثقافة المضمونية ترى نفسها نقيضًا للفوضى أو الأنتروبيا أو اللا ثقافة. وبهذا ترى الخواء كفضاء متاح يمكنها التمدد فيه، بعكس الثقافة التعبيرية التي ترى كل ما عداها خطأ يجب الابتعاد عنه قدر الإمكان. وباختصار يمكن وصف النوعين من خلال الجدول التالي:

الثقافة ١	الثقافة ٢
• تعبيرية	• مضمنية
• نص صحيح	• مجموعة قواعد
• طقس	• رمز
• ضد الآخر الثقافي	• ضد اللا ثقافة والفوضى
• عزلة وتقوقع على الذات	• انفتاح على الآخر

وعلى الرغم من أن تصنيفات أنواع الثقافة تتيح توضيح الاختلاف بين الثقافات فإن المشكلة واضحة من التضاد في وصفهما؛ إذ يختلف رأى المنظرين حول مدى انتماء ثقافات بعينها لهذه الفئة أو تلك، ففي مقال بعنوان «الفن المعتمد ومفارقة المعلومات» (١٩٧٣) يقول الكاتب بانتماء الثقافتين النيوكلاسيكية والقروسطية إلى الفئة نفسها، من حيث هويتهما الجمالية، بينما في مقال آخر بعنوان «الآلية السيميوطيقية للثقافة» (١٩٧١) نجد أنه يتعامل معهما باعتبارهما نقيضين، فالنموذج الكلاسيكي يعتمد على القواعد والقروسطي على النصوص. كما يشار أيضًا إلى الثقافة النيوكلاسيكية باعتبارها نقيضًا لواقعية القرن التاسع عشر، فعلى الرغم من أن كليهما ترى أن وجود القواعد شرط أساسي لقيام الثقافة فإن الناقد يشغل مكانًا أعلى في النظام النيوكلاسيكي من ذلك الذي يشغله خالق النص نفسه (لوتمان وأوسبنسكي ١٩٧٨، ص٢١٩). وبعبارة أخرى فإن أنواع الثقافات يمكن تصنيفها بطرق مختلفة باختلاف المعيار المعتمد عليه في الوصف والتصنيف، ففي مقال «الفن المقدس» سالف الذكر يميز لوتمان بين الثقافات المرتبطة بتنفيذ واتباع قواعد (كالفنون الطقوسية، أو ما يميز الثقافة القروسطية والنيوكلاسيكية والفولكلور) وبين تلك المعنية بكسر القواعد، (أو جماليات التناقض، والتي منها مثلاً ثقافة القرن التاسع عشر) (لوتمان ٢٠٠٠، ص٤٣٧، ولوتمان ١٩٧٧د، ص٢٩٠). واللافت أن لوتمان والآخرين يستخدمون تعبيرات مثل: الحقبة، والثقافة، والأيديولوجية، والوعي بالمعنى نفسه في مناقشاتهم للتصنيفات الثقافية، فحيث إن هدف التصنيف هو إيضاح نقاط التشابه والاختلاف بين الثقافات، طبقًا للمبدأ الذي تقيم عليه مجالها السيميوطيقي فإن التصنيفات لا تتقيد بالفترات التاريخية. فمثلاً يمكن أن يشير النوع المسمى بالوعي القروسطي إلى فترة محددة، هي

العصور الوسطى أو الكلاسيكية الجديدة، ويمكن أيضًا أن يشير إلى كيانات غير مرتبطة بزمن مثل الفولكلور. وبهذا يتضح أن النوع الثقافي رقم (١) في الجدول السابق يشبه ما يسميه لوتمان والآخرون الوعي الأسطوري، ويميز هذه المقالات أيضًا غموض ما يسمى بالوعي الحداثي وقلة حضور تفاصيله فيها. وعمومًا من الواضح هنا أن لوتمان ينظر إلى الثقافة باعتبارها تعبيرًا عن الوعي الجمعي، وهو ما يقرب بين التحليل الثقافي من جهة وبين علم الاجتماع وعلم النفس من جهة أخرى، ويتضح هذا بصورة أكبر في كتاباته المتأخرة، وعمومًا فإن مشكلة «الثابت» هي التعميم السائد الذي يميل لتجاهل الانحراف عن العرف، والذي -بالتالي- يركز على صورة مثالية تقدمها الثقافة بنفسها لنفسها، وهي رؤية لا تحسب حسابًا للاختلافات بين النصوص الفعلية، وذلك بتركيزها على العوامل المشتركة، وهي مشكلة يشير إليها لوتمان في كتاباته. كما أن طريقة وصف أنواع الثقافات في شكل ثنائيات متضادة تخلق مشكلة أخرى تستحق أن نفرد لها قسمًا مستقلاً.

* مشكلة الثنائيات:

إن مفهوم الثنائيات من أكثر المفاهيم إثارة للجدل في تاريخ السيميوطيقا والبنيوية، وقد انحاز كثير من المنظرين إلى فكرة المقارنة وإبراز التضاد كوسيلة لوصف الثقافات (منهم مثلاً ياكوبسن، وليفي شتراوس، ولايونز، وهِل، وآخرون). بل إن للفكرة جذورها عند أرسطو نفسه، وكما سبق أن رأينا فإن النماذج الثنائية تشغل مكانة مهمة في فكر مدرسة تارتو-موسكو. غير أنه من المهم التمييز بين وجهين مختلفين لمفهوم الثنائية هما الثنائية كمزية داخلية أنطولوجية تميز أي نظام سيميوطيقي، والثنائية كمبدأ يستخدم في التحليل السيميوطيقي والتفسير. ففي الحالة الأولى هو مفهوم سابق على الحالات الفعلية، أو قاعدة تتبع، وفي الثانية هو وصف للحالات الفعلية، غير أنه من الصعب التمييز بين هذين الوجهين في الكثير من الأبحاث البنيوية والسيميوطيقية، ففي تفسير و/أو وصف أي ظاهرة كالزمن، والثقافة، واللغة تكون المتضادات الثنائية أداة مهمة لاختزال الممتد باستمرار وجعله صريحًا مباشرًا (كولر ٢٠٠٢، ص١٦).

والتضاد أداة مهمة للمعرفة والإدراك، فأبسط طريقة لتعريف ظاهرة ما ليست فقط البحث عن مرادف لها، بل عما يعد نقيضًا لها أيضًا. وقد قال لوتمان (١٩٧٧د، ص٢٦٥) إن فقط ما له نقيض هو الحقيقي، مؤكدًا الوظيفة المعرفية للثنائيات القائمة على التضاد، وأهم مزايا تلك الثنائيات (وهي أكبر مخاطرها أيضًا) هو كونها تتيح للمرء تصنيف أي شيء؛ حيث إنه -من الناحية العملية- يمكن وضع أي عنصرين في علاقة ثنائية من هذا النوع (كلر ٢٠٠٢، ص١٧). وبصرف النظر عن ذلك، فإن التصنيف من أجل التصنيف لا يفسر أي شيء. ومن مخاطره أيضًا أن بعض العناصر بسببه قد تكتسب وظائف ليست لها في واقع الأمر، بينما نتجاهل غيرها من الوظائف الأساسية لتلك العناصر، مما يترتب عليه إغراق في التبسيط أو تحيز. مثلاً استخدم لوتمان الثنائيات بمعناها البنيوي لوصف بناء الحبكة باعتباره شبكة معقدة من المتضادات «نحن/هم»-«فوق/تحت»... إلخ. وفي «عالم العقل» يعرّف لوتمان الثنائية باعتبارها مبدأ يتجسد جمعيًا؛ حيث إن كل لغة تتولد حديثًا تنقسم بدورها إلى مبدأ ثنائي (لوتمان ١٩٩٠، ص١٢٤). يتحدث لوتمان هنا عن العدد المتزايد من اللغات الفنية التي تظهر كنتيجة للتقسيمات الداخلية، مدللاً على ذلك بالسينما التي يمكن تقسيم أفلامها إلى وثائقية وترفيهية وكرتونية... إلخ، وهكذا ففي هذا السياق يجب فهم الثنائية باعتبارها تعددية يمكن اختزالها إلى نماذج ثنائية. وعلى الرغم من أن لوتمان لا يتخلى عن فكرة الثنائية لصالح المبدأ الجمعي

والتعددية اللغوية فأعتقد أن الفكرة - في كتاباته- أقرب إلى الشكلانية منها إلى البنيوية، وأشبه بمذهب الخاصية الفارقة (انظر شوكمان ١٩٧٧، ص٣٩ حيث يطرح الكاتب فكرة مشابهة). ومن ثم يمكن تمثيل الشخصية المتعددة الأبعاد للثقافة بمخطط يكون كل من المتضادات فيه محوزًا، ويحمل المخطط أعدادًا لا تحصى من التنويعات الوسيطة، والتي بدورها ترتبط بعناصر أخرى في النظام، ففي سيميوطيقا لوتمان يمكن وصف الثنائية باعتبارها مبدأ للتمييز في سياق الفرضية القائلة بأن النص ينتمي إلى زوج من اللغات -على الأقل- في الوقت نفسه. وفي هذا السياق ربما لاحظ المرء أنه مادام لا توجد لغة من عنصر واحد، فإن زوجًا من العناصر كاف لخلق لغة يمكنها إنتاج ونقل والمعلومات، ومن الأمثلة التي يمكن سوقها لهذا: النظام الرقمي الذي يستخدمه الكمبيوتر، والذي يقوم على الصفر والواحد وحسب. وفي أعماله اللاحقة يقدم لوتمان نماذج ثلاثية ويضعها في مقارنة مع النماذج الثنائية، ويقوم في إحدى مقالاته (١٩٩٢، ص٨٥-٨٦) بمناقشة الفرق بين النوعين، قائلًا: بينما يتحرك النوع الأول من النماذج نحو الواقع يتخذ النوع الثاني اتجاهًا معاكسًا. فإن النموذج الثلاثي يتألف فيما يبدو من اتحاد نموذجين ثنائيين على الأقل، بعكس النماذج الثنائية الأكثر تجانسًا. وهذه المقابلة بين الثنائيات والثلاثيات لها أهمية خاصة في مقال لوتمان «الثقافة والانفجار»؛ إذ يقول لوتمان إن هناك ثقافات تقوم على النموذج المتفجر للتطور، بينما هناك ثقافات أخرى يحدث التطور فيها تدريجيًا، والنموذج المتفجر للتطور الثقافي يكون ثنائيًا، بينما يكون التدريجي ثلاثيًا. ويعد هذا المقال استكمالاً لما بدأه لوتمان مع أوسبنسكي في ١٩٧٧؛ حيث حللا في مقال لهما الثقافة الروسية حتى نهاية القرن الثامن عشر، قائلين إنها تعتمد على النماذج الثنائية، وأن الثقافات ذات النموذج الثنائي تتسم دومًا بالتطرف حيث يكون هناك حدود شديدة الوضوح بين قطبيها مع غياب «المناطق المحايدة» (١٩٨٥، ص٣١). وفي الأنظمة الثنائية يحدث عادة تغيير مفاجئ في جميع مناحي الحياة، ويدمر النظام في محاولة لبلوغ مثل أعلى معين لا يمكن أبدًا تحققه في الواقع، بينما يقوم النموذج الثلاثي بتعديل المثل الأعلى في ضوء معطيات الواقع الفعلي، وذلك باستيعاب عناصر أخرى من تلك الموجودة على أطراف النظام (لوتمان ٢٠٠٩، ص١٦٦). ويوضح لوتمان هذا بمثال الثقافة الروسية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر؛ حيث كان لجوء كل من الحكومة والإرهابيين إلى الأساليب الإرهابية سببًا لتفجر الأحداث في بداية القرن العشرين (لوتمان ٢٠٠٩، ص١٦٩). يشير لوتمان إلى إمكانية تحول النظام الثنائي إلى ثلاثي مدللاً على ذلك بالفترة الانتقالية في روسيا أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات (البيروسترويكا، وانهيار الاتحاد السوفييتي، وانفصال الجمهوريات الروسية)، وهي نقطة مثيرة للجدل في نظرية لوتمان؛ لأنها ترتبط - من ناحية- بالفترة العاصفة من التسعينيات والتي كان لوتمان شاهدًا عليها، ومن ناحية أخرى فهي لا تتعرض بكثير من الشرح والتفصيل للثنائية المطروحة. إن الثقافة الروسية المعتمدة على النموذج الثنائي نقيض للثقافة الغربية ثلاثية الطابع، والفارق الضمني بينهما يتمثل في أن تلك الأخيرة تضم منطقة محايدة، وهو ما يخفف من حدة النزعة الثورية، ويسهل التطور التدريجي للنظام. ومن المثير للاهتمام أن هذه المسألة السياسية- الثقافية مقدمة كمثال آخر على الفارق بين الأبنية الثنائية والأبنية الثلاثية، وتظهر هذه المسألة في الكتاب فجأة ولا يتعرض لها الكاتب بالتفصيل. ومن الواضح على أية حال أن لوتمان في الفصل الأخير من «الثقافة والانفجار» قد استكشف آفاقًا جديدة لكن - للأسف- لم يُقدر لما كتبه المزيد من التطور.

الإنترنت بوصفه ميتا نص للثقافة:

قد تحسن الإشارة باختصار هنا أيضًا إلى أن معالجة لوتمان لقضية نصية الثقافة تبين كيف أن حياتنا ملأى بالنصوص والأبنية النصية، ومنها -على سبيل المثال- الإنترنت، الذي يمكن اعتباره نموذجًا للثقافة التي تنقل (أو تترجم) أبنيتها مع درجة مضافة من التنظيم؛ وبذا يمكن اعتبار الإنترنت ميتا نص عالمي للثقافة، أو واحد من البورتريهات الدينامية التي ترسمها الثقافة لنفسها. إن مصطلح «الهايبرتكست» نفسه -والذي يشير إلى أي نص رقمي- يعكس مرونة أكبر واتصالاً أوثق من ذلك الذي يعكسه النص التقليدي. وتفاعل المستخدم النشط مع النص الرقمي يجعله بناءً ديناميًا لا استاتيكيًا، ويوحي ببناء معقد ذي أبعاد متعددة، وهو في الوقت نفسه أكثر مرونة وفاعلية توصيلية من النص التقليدي. والتفاعل المذكور يبين أن النص الرقمي نص دينامي وأنه العمود الفقري للإنترنت، وبالطريقة نفسها فإن نصية التفاعل الاجتماعي والتي قد تكون ضمنية أو غير واضحة المعالم في «الحياة الحقيقية» في الإنترنت تصبح أكثر وضوحًا، ومؤكدة بوجه خاص، في بعض الأحيان. وهي ظاهرة تتجلى في شبكات التواصل الاجتماعي بصفة خاصة؛ حيث تتيح تلك الشبكات أشكالاً مختلفة من التواصل وتقديم الذات كما تقدم بعض الخصائص التي لا توجد في الحياة الحقيقية.

وبوجه عام فإن الشعبية الكبيرة للفيسبوك -على سبيل المثال- يمكن تبريرها بأن البناء الذي يقدمه هذا الموقع للتواصل الاجتماعي أكثر تنظيمًا من بنية التواصل في الحياة الحقيقية، وهو ما يسهل التواصل واستقبال ردود الأفعال، ويسهل على المرء ممارسة حياته الاجتماعية بوجه عام. إن الأشكال التواصلية التي تفرضها الشبكات الاجتماعية قد تكون مقيدة جدًا فيما يتعلق بالإمكانات المتاحة للمستخدم. وعلى الرغم من ذلك فإن للشبكات الاجتماعية خاصية مهمة، وهي أنها تتيح للمستخدم دائمًا تعديل شخصيته، بل أيضًا خلق شخصيات عدة تختلف كل منها عن الأخرى؛ أي إنها -بعبارة أخرى- تزيل الحدود الفاصلة بين الفني وغير الفني.

الثقافة بوصفها ذاكرة جمعية.

لا يمكننا الحديث عن نصية الثقافة دون الإشارة إلى مفهوم الذاكرة الجمعية، والتي تؤدي وظيفة الآلية التي تتيح للثقافة حفظ نفسها والتكاثر الذاتي، وترتكز الذاكرة الجمعية على النصوص، فمنذ سن مبكرة نقوم بامتصاص نصوص مختلفة تشكل فضاءنا السيميوطيقي، مثل حكايات أفراد العائلة، والحواديت، والمناهج الدراسية، وما يخبرنا به الإعلام، وغير ذلك من نصوص تشكل جميعها ثقافتنا الفردية.

في مقاله المسمى «مفهوم الذاكرة من منظور ثقافي منطقي» (١٩٨٥)، يعرف لوتمان الثقافة فيذكر أنها عقل جمعي وذاكرة جمعية، أو آلية لحفظ الرسائل، ونقلها، وإنتاج رسائل جديدة في الوقت نفسه (لوتمان ١٩٩٢-١٩٩٣أ، ص٢٠٠، ص٢٠٢؛ وانظر أيضًا لوتمان ١٩٧٩، ولوتمان وأوسبنسكي ١٩٧٨، و١٩٨٥، ص٦٥). إن الذاكرة الثقافية لا تخضع للتقسيمات الزمنية المتعارف عليها من ماضٍ وحاضر ومستقبل؛ لأن الذاكرة تلعب دورًا نشطًا في خلق نصوص جديدة، فالماضي لم يمض حقًا بل سيظل دائمًا حاضرًا، وبالتالي فإن الثقافة -من حيث المبدأ- لا يمكنها أن تعيد ماضيها؛ لأنها تعيد خلقه دائمًا أبدًا. إن النظم السيميوطيقية مصممة بحيث تحفظ المعلومات بطريقة غريبة نوعًا؛ إذ يبدو أن الذاكرة ليست مخزنًا ثابتًا، بل أداة نشطة لخلق نماذج جديدة (لوتمان ١٩٧٩، ص٩٥، وانظر أيضًا لوتمان ١٩٩٠، ص ٢٧٢)؛ ولهذا فإن المعاني لا تختزن ثابتة في الذاكرة الثقافية كما تحفظ الكتب في مكتبة، أو كما تختزن الوحدات التخزينية على القرص الصلب لجهاز كمبيوتر، ولكنها تتعرض

لتحوّل فتصير خلفية نشطة لفك شفرة النصوص وتفسيرها، وكما هو واضح فإن أي نص لا ينسى سريعًا - أي النص «المخزن» في الذاكرة الفردية- لا يكون محفوظًا بشكله الأصلي تمامًا؛ لأن الذاكرة الفردية في حالة تغير دائم. وهكذا فإن الذكريات (أو النصوص) لا تسترجع، بل يعاد خلقها فيكل مرة نستدعيها فيها[21].

وتشبه الذاكرة الجمعية الذاكرة الفردية في أن آلية التذكر الخاصة بها تختلف باختلاف وظيفتها،فعلى سبيل المثال تعتبر الذاكرة واحدة من أهم وسائل حفظ الأحداث الواضحة الصريحة، (وينطبق ذلك أيضًا على التسجيلات الصوتية والمرئية)، بينما يُعنى النقل الشفهي بالنصوص غير المباشرة. إن الكتابة -والتسجيل بوجه عام- تركز على حفظ الظواهر الغريبة والشاذة، ولهذا فهي تزيد المادة التاريخية المتراكمة لدينا، ويركز النقل الشفهي على حفظ معلومات عن النظام القائم؛ ولذا فهو أسطوري الطابع (لوتمان ١٩٩٠، ص٢٤٦). وترتبط الكتابة والنقل الشفهي باللغات الطبيعية، لكن بصرف النظر عنهما توجد أنظمة أخرى تلعب دورًا لا يقل أهمية عن دورهما في ديناميات الثقافة، (خاصة في الحقبة الرقمية حيث تزداد أهمية النصوص البصرية-السمعية اليوم تلو الآخر). كما أن الإنترنت يزيل الحدود بين النقل الشفهي والتسجيل ويطعن في فكرة ثبات النصوص.

تحدث لوتمان عن سمة أخرى للذاكرة الثقافية، وهي كونها غير وراثية (لوتمان وأوسبنسكي ١٩٧٨، لوتمان ١٩٧٧ب، ص٢١٣، لوتمان ٢٠٠٠ب، ص٣٩٥، ص٦٥٢)، ويعني هذا أن الذاكرة الثقافية ظاهرة اجتماعية، ولا تأتي في صورة «باقة غير مرئية» لها نظمها وأبنيتها الداخلية المحددة سلفًا كما يزعم أنصار المذهب الطبيعي (انظر زيلكو ٢٠٠١، ص٣٩٣)، وهي مسألة تكتسب أهمية كبرى في المناقشات التي تدور حول أصل اللغة والثقافة.

وفي هذا السياق يؤكد لوتمان التنوع التاريخي للثقافات، وعدم إمكانية التنبؤ بمسار تطورها. وكما أن أية لغة تتكون من العديد من اللهجات، والرطانات المتخصصة، والأساليب الفردية فإن الثقافة تتكون من لهجات «ذاكراتية» كثيرة، تجمع كل منها بين مجموعة فردية أو ثقافة ثانوية معينة، وهي مرتبة بطريقة مختلفة؛ إذ يستطيع المرء التمييز بين النصوص المنتمية إلى الثقافة الراقية وتلك المنتمية -مثلًا- إلى ثقافة المراهقين (ثقافة الإيمو)، بل ثقافة عائلة بعينها. وقد تكون الحدود الفاصلة ثانوية غير واضحة وتقوم على الإبهام فيكون الناتج نصوصًا لا يفهمها سوى خاصة الخاصة، وحين تخرج تلك النصوص خارج حدود الجماعة التي أنتجتها فإنها تحتاج إلى مواد تفسيرية مكملة لها، وإلى ميتا نصوص شارحة. وبوجه عام فإن كل مثال من أمثلة تفسير النصوص يفترض سلفًا أن لكلٍّ من المخاطَب والمخاطِب ذاكرة مشتركة، وهو ما يؤثر في عملية التلقي تأثيرًا كبيرًا، فكلما قلت مساحة الذاكرة المشتركة بينهما ازدادت عملية فك شفرة النصوص اكتسابًا للطابع الإبداعي. إن النص الذي يقع في يد المتلقي الصحيح يتم فهمه بسرعة وسهولة؛ إذ يتطلب جهدًا تفسيريًا أقل من ذلك الذي يتلقاه متلق غير مؤهل.

يؤكد لوتمان في مقاله المسمى «النص وبنية من يتلقونه» (١٩٧٧) أن النص ليس وحده هو الذي يتغير أثناء عملية التلقي، بل المتلقي نفسه، ويحدث هذا لأن أي نص يفترض طبيعة معينة للمتلقي. إن الكاتب والمتلقين جميعًا يكون لهم صورة مسبقة في النص، وهي لا تتفق بالضرورة مع صورة الكاتب الحقيقي والمتلقين الفعليين، بل إن النص يقع في التقاطع بين الكاتب والقارىء، الأمر الذي يجعله «نصًا يؤدي وظائف مختلفة، لا نصًا ثابتًا له خصائص محددة» (لوتمان ٢٠٠٩، ص١١٥). ويعني هذا أيضًا كونه نصًا ديناميًا فهو -بلا شك- موجود في سياق ما

(يتكون من الزمن، أو السياق التاريخي، وتقاليد كتابة النصوص)، وللكاتب أيضًا سياقه الخاص به، والمكوّن من مكانته وأيديولوجيته، وهناك سياق القارئ، المكون من كفايته وأيديولوجيته؛ وعليه فإن القارئ لا يفك شفرة النص في الواقع، وإنما يدخل في علاقة حوارية معه، ويعيد النص تشكيله أيضًا.

وإحدى أهم خصائص الذاكرة الثقافية الجمعية هي -ويا للغرابة- النسيان، فكما أن عدم الفهم مهم لعملية التواصل. وكما أن الذاكرة الفردية لا يمكنها أداء عملها دون أن يكون لديها آلية للنسيان، فإن إمكانية النسيان تطور دينامي مهم تمتاز به الثقافة الجمعية؛ إذ تقصي باستمرار نصوص بعينها. إن تاريخ تدمير النصوص، أو تطهير الذاكرة الجمعية منها، يمضي جنبًا إلى جنب مع تاريخ خلق النصوص الجديدة. فكل حركة فنية جديدة تستدعي سلطة النصوص التي خولتها إياها الحقب السابقة، ثم تحول تلك النصوص إلى لا نصوص، أو نصوص من مستوى مختلف، أو تدمرها تمامًا. إن الثقافة بطبيعتها ضد النسيان، فهي تتغلب عليه وتحوله إلى آلية من آليات الذاكرة (لوتمان وأوسبنسكي ١٩٧٨، ص٢١٦). وقد يكون نسيان النصوص مرجعه أسباب طبيعية، أو يكون متعمدًا؛ وذلك من خلال الرقابة والقيود المفروضة على عملية إنتاج وتوزيع النصوص، لكن مهما يكن من أمر فإن عملية «تذكر النصوص المنسية» هي آلية تذكيرية تعتمد عليها الثقافة كما تقدم. ولعل من أكثر الأمثلة لفتًا للنظر في هذا المجال إعادة اكتشاف شكسبير على يد الرومانسيين الألمان في نهاية القرن الثامن عشر، حين صار شكسبير محور الأدب الأوروبي المعتمد، فمن المعروف أن شكسبير في القرن السابع عشر لم يكن له مكانته الحالية؛ إذ كان الكلاسيكيون يرون أن أعماله بها عيوب كثيرة، كما كان المسرح الإنجليزي بوجه عام ذا مكانة ضئيلة وفقًا للتقاليد الأدبية الأوروبية[٢٢].

* الأوتوماتيكية:

إن الأوتوماتيكية إحدى سمات الذاكرة الفردية التي تعكسها الذاكرة الجمعية أيضًا، فالكل يعرف أنه إذا ما تكرر فعل ما عددًا من المرات فإنه يصبح أوتوماتيكيًا تلقائيًا، فمثلاً حين نريد تعلم الرقص أو المبارزة فإننا نبدأ بتعلم حركات عدة، ونركز جيدًا في تفاصيلها محاولين فهمها، ومع الوقت وبالتكرار نؤدي تلك الحركات جميعها دون تفكير فيها. ينطبق هذا على الذاكرة غير الحركية أيضًا، فلكي نفهم شيئًا ما فإننا نقوم بتكييف المعلومات الجديدة طبقًا لما لدينا سلفًا من معلومات تصير نشطة مع الوقت. الفارق هو أننا بدلاً من القيام بسلسلة من الحركات فإننا نقيم علاقة بين نصوص وعلامات تنتمي إلى نظم سيميوطيقية مختلفة؛ أي إننا حين نتلقى نصًا جيدًا فإننا نربطه بمعارفنا الشخصية وقدرتنا الثقافية، وكلما تشابهت النصوص التي نتلقاها ازدادت استجابتنا لها أوتوماتيكيًا، فنفهم تلك النصوص بصورة أسرع، بل يمكننا التنبؤ بمحتواها بسهولة، ومن أمثلة هذا مقابلتنا لشخص ما. إن المرحلة الأولى من المقابلة تكون ثابتة أقرب إلى الطقوس؛ لأن الرسائل الممكنة في موقف بداية اللقاء محدودة وذات بناء محدد سلفًا، يندر أن يخضع لأي تغير. وإذن فإن الفهم (أو توليد المعنى) عملية نقيم فيها علاقة بين العناصر الجديدة والعناصر المعروفة سلفًا من عناصر ذاكرتنا الثقافية، ولنذكر قول لوتمان: «الفهم دائمًا ترجمة لشيء غير معروف إلى لغة المفاهيم المعروفة» (لوتمان ٢٠١٠، ص١٦٦). وبما أن المعنى يعتمد اعتمادًا كبيرًا ومباشرًا على مبدأ التمييز، فإنه كلما ازدادت سرعة إقامة علاقة بين العناصر صارت المعاني أكثر أوتوماتيكية، وقد يكون من المفيد هنا الإشارة إلى الشكلانيين الذين وصفوا علاقة الأطراف-الوسط مستخدمين مصطلح الأوتوماتيكية، فالوسط يشغله ما يتكرر كثيرًا، أي الأكثر أوتوماتيكية والأكثر توقعًا، بينما الأطراف

يشغلها الأقل أوتوماتيكية. والفهم والتذكر لا يقومان على إضافة شيء إلى مخزن، ولكنهما تفاعل معقد بين ذلك الشيء الجديد وما هو مخزن في الذاكرة؛ أي إنه يقوم على إحداث اضطراب ثم استعادة التوازن.

إن أحد معاني الفهم هو «تذكر شيء لا يعرفه المرء»، ويمكن القول بأن هذه الديناميات هي ما يُكوِّن الخبرة الواعية للبشر. ويمكن إذن تعريف النص الأسطوري باعتباره نصًا ذا أوتوماتيكية عالية، فالأوتوماتيكية تخلق الأساطير، وقوة الخطاب المذكور سلفًا تكمن في استغلال النظم الثقافية الأوتوماتيكية، والذي يسمح بالتحكم والتلاعب.

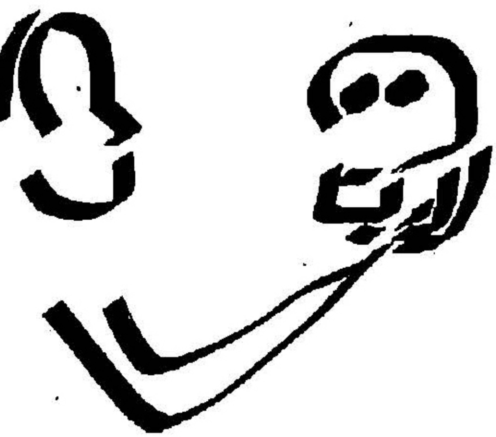
ذاكرة النص.

إن الذاكرة الثقافية تتكون من نصوص، لكن كما نعرف فإن هذه النصوص ليست مختزنة في الذاكرة كالكتب في المكتبة، لكنها تلعب دور الحلقات التي تربط النصوص ببعضها البعض، كما تربط النصوص بسياقات غير سياقاتها؛ ولهذا فإن الوظيفة التذكيرية للنص لا تقل أهمية عن وظيفته الإبداعية والمعلوماتية، وهذه الوظيفة تؤكد السمة التناصية للنصوص، فكل نص مليء بالمعنى ومرتبط بنصوص أخرى، ليس بالضرورة عن طريق كونه مرجعية مباشرة لتلك النصوص، ولكن كجزء من الفضاء المعنوي للنص. إن مجموع السياقات التي يكتسب فيها سياق معين تفسيره، والذي هو جزء منها يمكن تسميته بـ «ذاكرة النص». وهذا الفضاء المعنوي الذي يخلقه النص حول نفسه يدخل في علاقة مع الذاكرة الثقافية (أو التقاليد)، التي تكونت سلفًا داخل وعي المتلقين. وهكذا يكتسب النص حياة سيميوطيقية... إذ لم تعد «هاملت» مثلاً مجرد مسرحية لـ شكسبير، بل هي أيضًا ذاكرة لجميع تفسيرات المسرحية، وهي أيضًا ذاكرة لكل الأحداث التاريخية التي حدثت خارج النص واستعار منها شكسبير أحداث مسرحيته (لوتمان ١٩٩٠، ص١٨، ص١٩)، ولا عجب في أن يستخدم لوتمان «هاملت» عند حديثه عن المسرحيات التي تحمل عبء الذاكرة الثقافية، فهذا المتاع الثقيل لا يعيق ديمومة النص عبر الزمن، بل على العكس يسهل حفظ النص في الثقافة. لقد صارت «هاملت» جزءًا لا يتجزأ من ثقافات عديدة، وقلما تجد إنسانًا في أوروبا، بل ربما في العالم أجمع، لم يسمع قط عن أمير الدنمارك الشهير. إن وبقاء «هاملت» في الذاكرة الثقافية يعود إلى عوامل عدة، أهمها تلك العوامل التي بمقتضاها يتمدد النص إلى مجالات سيميوطيقية جديدة، ويختزل إلى أنواع مختلفة من العلامات. وأحد العوامل هو الانفصال المبكر بين «هاملت» المسرحية وهاملت الشخصية المحورية في المسرحية. لقد صارت شخصية البطل نمطًا شائعًا، حتى إنها انفصلت عن السياق الذي ظهرت فيه للمرة الأولى (كونلكين ١٩٥٧، ص٢٣)، وهو ما سمح بولادة ظاهرة «الهاملتزم»[٢٣]، التي تتلخص في الميل إلى اعتبار هاملت رمزًا لسمات فلسفية واجتماعية ونفسية وسياسية، بوصفه يمثل نوعًا معينًا من السلوك. وعادة ما يقال إن هذا التمثيل ليس بالضرورة ذا علاقة بالمسرحية الحقيقية، فالرمز يكتسب حياته الخاصة كنمط عالمي نفسي-اجتماعي من أنماط الشخصية الأدبية، فكما يقول يوري ليفين (في عام ١٩٧٨، ص١٩٢): إن طبيعة ظاهرة هاملت تختلف عن أن نقوم مثلاً بتشبيه زوج غيور بعطيل، أو طاغية دموي بريتشارد الثالث، بل ما يحدث في حالة «هاملت» هو أننا نقوم بتفسير شخصية هاملت نفسها، لا أحداث المسرحية.

إن ظاهرة «هاملت» جزء من ما يسميه لوتمان «الطبقة الأسطورية» من طبقات الثقافة، فالأسطورة فراغ تشغله أسماء أعلام وأنواع مألوفة تصير جزءًا مهمًا من مفرداتنا الثقافية؛ بحيث إننا نصنف -طبقًا لها- أحداثًا واقعية أخرى ذات معنى. وهكذا صار

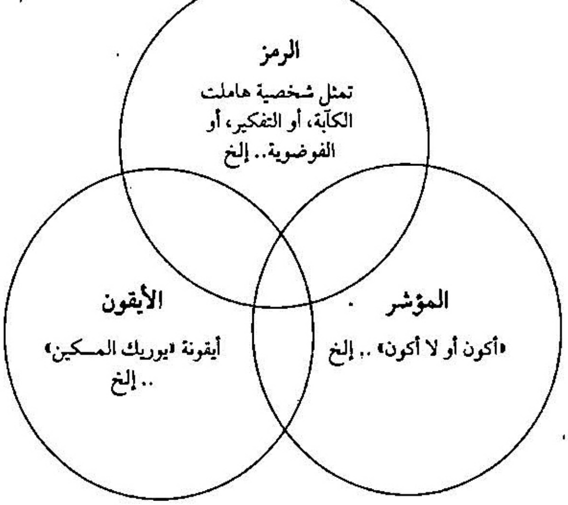
هاملت الشخصية يلعب دور العلامة التقليدية التي يمكن أن يتغير معناها بتغير الزمن، والتي هي عرضة لتغير دائم. وكما في أي رمز فإن العلاقة بين الدال والمدلول هنا أيضًا تقليدية؛ أي لا توجد علاقة داخلية أصيلة تربطهما، غير أن الرمز هنا ليس تعسفيًا بل له مبرره في الثقافة، والمعنى الرمزى من الممكن أن يتغير بتغير الزمن كما أسلفنا، لكن ثمة ثوابت تبقى في كل مرة؛ حيث تنبع تلك الثوابت من صيغة أساسية تنتظم -بشكل أو بآخر- البنية الثابتة لظاهرة «هاملت»، وهي أن هاملت بطل وحيد وتراجيدي في صراع مع العالم و/ أو مع نفسه، ثم يجد نفسه في موقف اختيار، سواء كانت الظروف أو نفسه هي من وضعته في ذلك الموقف، كما أنه حين يتم استخدام هاملت كرمز فإنه -تبعًا للسياق- يصير محملاً بمعان من حقول دلالية مختلفة، مثل حقل الاغتراب، والمعارضة، والشك، والكآبة، والقمع... إلخ. وعلى مدار أربعة قرون حاولت تفسيرات عديدة حل لغز شخصية هاملت المزعوم والجدل الذي تثيره أفعاله، فارتدى هاملت أقنعة كثيرة في الأزمنة المختلفة، فمرة نجده رقيقًا كئيبًا، أو مفكرًا لا يقر عزمه ولا يهدأ باله، ومرة وحشيًا خاضعًا لانفعالاته ومشاعره المتطرفة، أو نراه مشغولاً بالانتقام، وسطحيًا، وتارة مفكرًا حرًا عقلانيًا، ومرة لا يهتم بالفنون أو الآداب، بل متهتك، ومرة نراه مسيحًا، أو روحًا حرة، أو تجسدًا لليأس... إلخ.

المهم هنا هو أن هاملت الظاهرة و«هاملت» المسرحية لا يمكن الفصل بينهما تمامًا، أو القول بأن أحدهما هو النص عينه، والآخر هو النوع النفسي والثقافي، بل على العكس فهما مرتبطان، فالمكانة السامية للنص تعتمد أساسًا على ظاهرة «هاملت»، وكل معنى رمزي جديد ينسب إلى هاملت يعني أن ذاكرتنا عن النص لا تزال نشطة، وهو ما يؤثر -حتمًا- في إنتاج وترجمة وتفسير النص، وهكذا تصير ظاهرة هاملت واحدة من الوسائل التي يتمدد النص من خلالها عبر الزمن. إنها آلية قوية فوق نصية، تشكل إدراكنا للنص، وترسم الإطار المرجعي الذي تحدث داخله عملية الإنتاج-التلقي.



شكل رقم (٢): أيقونة «يوريك المسكين»

وفي دراستي المسماة «نصية هاملت» (سمننكو ٢٠٠٧) أوضحتُ أن الذاكرة الثقافية فيها «هاملت» النص ممثلاً في ثلاثة أنواع رئيسة من العلامات: العلامة الرمزية (كما في هاملت الرجل السطحي)، والعلامة الإشارية والعلامة الأيقونية: إن أشهر إشارة للنص هي بلا شك البيت القائل: «أكون أو لا أكون.. تلك هي المسألة»، وقد صار مستخدمًا للإشارة إلى المسرحية ككل، مثله في ذلك مثل «يجب أن أكون قاسيًا كي أكون رحيمًا»، و«ياليوريك المسكين»، و«جرترود لا تشربي»..إلخ، وأشهر العلامات الأيقونية شهرة بلا شك هي صورة الرجل الذي يحمل جمجمة (هي جمجمة يوريك) ويتأملها. إن كل هذه العلامات تشكل الهوية السيميوطيقية المعقدة لـ «هاملت» (شكل رقم ٢)[٢٤]، وأنا أكتب كلمة «هاملت» بين قوسين لتميزها عن هاملت الشخصية وهاملت النص. وهي هنا - بتعبير لوتمان- تشير إلى الفضاء المعنوي الذي يخلقه النص حول نفسه في الذاكرة الثقافية (لوتمان ١٩٩٠، ص١٨) (انظر شكل رقم ٣).



شكل رقم (٣): علامة هاملت

بيد أنه في واقع الأمر عادةً ما تتداخل العلامات وقد يحدث أن تشير إلى بعضها البعض بدرجات مختلفة، أو حتى بطريقة غير مباشرة، وتشير أيضًا إلى النص الفعلي للمأساة إلى علامات أخرى. وبغض النظر عن ذلك فإن العلامات نادرًا ما تؤدي وظيفة الأيقونة وحسب، أو الإشارة أو الرمز وحسب، بل تجمع بينها. ويرى بيرس ١٩٣١-١٩٣٤، ص٤٤٨، الجزء الرابع) أن العلامة المثالية هي تلك التي تندمج فيها الأيقونة والرمز والإشارة بنسب متساوية قدر الإمكان، وليس هناك معيار موضوعي يمكن طبقًا له تحديد مدى «مثالية» العلامة، ولكن ليس هناك شك في أنه إذا جمعت العلامة بين الوظائف الثلاثة فإن قدرتها على الرسوخ في الذاكرة الثقافية تكون أكبر. وواحدة من أهم وظائف كل صور «هاملت» هي تنشيط الذاكرة الجمعية عن النص في وعي المتلقي. إن السؤال الذي يمكن التنبؤ به هنا هو كيف يمكن أن نساوي بين التمثيلات المكثفة أو المختزلة وبين النص الحقيقي؟ فصحيح أنه يبدو أن الجميع يعرف هاملت، لكن مهم أن نتساءل: كيف نعرف هاملت؟ بأي صورة نعرفه؟ وكيف نميز بين معرفة النص نفسه ومعرفة معلومات عنه، وبين الجهل به؟ ما معيار معرفة النص؟ هل معرفة كل كلمة جاءت فيه؟ إن هذا ممكن لكنه نادر الحدوث، وليس ضروريًا. هل علينا إذن أن نتذكر الأحداث؟ لكن قد يحكي لنا أحدهم الأحداث فلا نحتاج إلى معرفة النص نفسه. هل المعيار إذن هو قراءة النص مرة على الأقل؟ لكن الناس ينسون ما يقرأون. هل مشاهدة المسرحية أو فيلم يصور أحداثها يعادل قراءة النص نفسه؟ ماذا عن الكتب المسموعة؟ إن كل هذه أسئلة بلاغية وحسب، فليس هناك قاعدة يمكن بمقتضاها القطع بأن فلانًا يعرف النص حقًا. حتى ولو كان هناك قاعدة فلن تكون سوى مكون تقليدي لا قاعدة مطلقة. والمفارقة هنا هي أنه لا فرق عند الذاكرة الثقافية بين بيتر الذي يعيد قراءة المسرحية كل عام ويحفظ كثيرًا من مونولوجاتها وبين بول الذي لا يعرف سوى بعض علامات هاملت. ويظهر أن الثقافات لا تتكون فقط من النصوص الحقة ولكن أيضًا من علامات عدة مثل «هاملت» - العلامة التي وضعناها بين قوسين- التي تؤدي دور الآلية الموحدة للثقافات. ويعرف لوتمان الرموز قائلا إنها وحدات سميوطيقية متغلغلة في مستويات الثقافة كلها وتؤدي دور الوسيط بين لغات الثقافة المختلفة، وبذلك تحفظ الثقافة من التفسخ إلى طبقات زمنية منفصلة (لوتمان ١٩٩٠، ص١٠٤). ومن الواضح أن هذه الوظيفة ليست منوطة بالرموز فقط، ولكن تقوم بها أيضًا وحدات من نوعية «هاملت» التي بين قوسين؛ إذ تلعب دورًا مهمًا في نشر النص في أنحاء الثقافة، وهذه العلامات تشغل أساسًا «عالم الذاكرة الشفهية»، أو المستوى الأسطوري للثقافة، وهي وظيفة تؤديها أيضًا نصوص «ثانوية» كإعلانات التليفزيون، والملصقات، والشعارات، والأخبار التي يخلقها مستخدم الإنترنت وغير ذلك من نصوص. والآلية المقترحة تشبه عملية حفظ النصوص المقدسة كلها، لاسيما النصوص الدينية الممثلة في الذاكرة بطرق سيميوطيقية مختلفة

تجعلها أقرب إلى الطقوس. فمثلاً في الترانيم المسيحية الكنسية تشير الطقوس والأيقونات إلى النص المقدس، وإذا كانت تلك الوحدة متعمدة، وحادثة عن وعي في الكنائس فإنها في السياقات غير الدينية - كما في حالة «هاملت»- تكون ضمنية لا تكون عملية نشأتها حادثة عن إرادة وقصد غالبًا بحيث يمكن التحكم فيها. ربما كان من المفيد هنا الإشارة إلى مصطلح القداسة الصغرى، والذي يعرفه ميخائيل جروناس (٢٠١١) قائلاً: إنه اكتساب بعض أجزاء من النصوص الأدبية - لا النصوص ككل- مكانة سامية لمعاودتها الظهور وإعادة إنتاجها دوما في الثقافة.

إن أشياء كثيرة قد تلعب دور وسيلة التذكير وتؤمن للنص مكانا في الذاكرة الثقافية، مما يؤدي إلى إعادة إنتاج النص. من ذلك مثلاً الكلمات المأثورة المأخوذة من النص، والمواقف المألوفة فيه، والنكات التي تشير إليه، والمعارض الساخرة له، والمحاكاة، بل حتى السلع التجارية التي تسمى باسم شخصيات فيه، ولكن قد يحدث أن تزداد الإشارات اللفظية وتكثر بحيث تنفصل مع الزمن عن النص الذي هو مصدرها، فينسى المدلول ويبقى الدال مستخدمًا، وهناك أمثلة كثيرة لعبارات صارت كليشيهات لفظية ونسي الناس تمامًا مصدرها، لكن يحتاج إلى دراسة أخرى[٢٥]. إن الآلية التي تتيح للنص أن يتمدد فيغزو فضاءات معنوية جديدة، والتي تخلق نصوصًا مقدسة صغرى ترتبط بوجه خاص بنصوص ما يسمى بالثقافة الشعبية، فمثلاً نشأ عن ملحمة حرب النجوم للمخرج جورج لوكاس وملك الخواتم لتولكين ثقافات ثانوية لها لغتها الثرية.

الهوامش

* نُشر النص الأصلي لهذه الترجمة في الفصل الثالث من كتاب أليكسي سيمننكو: نسيج الثقافة - مدخل إلى النظرية السيميائية عند يوري لوتمان، (ماكميلان، ٢٠١٢).

Aleksei Semenenko: **The Texture of Culture: An Introduction to Yori Lotman's Semiotics theory**; Palgrave Macmillan, Newyork, 2012.

١- هو منهج مشابه لمنهج رولان بارت (١٩٧٧)، الذي اتبعه في مقاله «من العمل إلى النص».

٢- يبدو أن هذه مبالغة، فمثلاً نجد أن النص ذو أهمية عظيمة في كتابات بارت أيضًا؛ إذ يقول: «إن هدف الدراسة البينية هو خلق كيان جديد لا يخص أحدًا ولا ينتمي إلى أحد، والنص - من وجهة نظري- هو مثال لذلك الكيان» (بارت ١٩٨٩، ص٧٢).

٣- من المهم أن نذكر أن سوسير كان متأثرًا على الأرجح بالنظرية الألمانية الرومانسية في قوله بتعسفية العلامة اللغوية؛ حيث كان أوجست شليجل أول من قال إن الدال والمدلول يربطهما رباط غير شديد الإحكام، وليسا الشيء نفسه؛ إذ قال: «إن العقل البشري يرغب في أن تعرض له اللغة الشيء الذي تشير إليه، من خلال طريقة النطق باسمه، وهي رغبة تتبدى منذ البدايات الأولى إذ نجدها مثلاً في أصل الشعر، لكن هذه الرغبة لا تلبى إلا نادرًا. إن الخيال المتوقد مولع بالبحث عن التشابه بين الأشياء وأسمائها، وهو يسعد كثيرًا إذا ما تصادف أن وجد مثل هذا التشابه» (شليجل١٨٤٦، ص٣٣٦). ويعبر فريدرش شليجل عن فكرة مشابهة؛ إذ يقول إنه إذا ما كان معيار الصدق هو التطابق بين التمثيل اللغوي والشيء الممثَّل فإنه ينبغي مقارنة الشيء الممثل بما يمثله لغويًا، لكن هذا غير ممكن؛ حيث لا يمكن للمرء سوى مقارنة ممثِل لغوي بممثِل لغوي وحسب (باوي ١٩٩٧، ص٤٧). ويلخص نوفاليس المشكلة على نحو مختلف؛ إذ يرى أن الخلط بين الرمز وما يرمز إليه (أي بين الصورة والأصل، أو الشكل والمادة... إلخ) والإيمان بإمكانية تحقق التمثيل التام هو سبب «كل الخرافات والأخطاء على مر العصور» (باوي ١٩٩٧، ص٦٦). ويعرف فيخته اللغة باعتبارها «تعبير عن أفكارنا من خلال علامات تعسفية» (بهلر

الثقافة والشعرية الثقافية

ستيفن جرينبلات* معتز سلامة**

مقدمة الترجمة:

مع مطلع الثمانينيات، شكلت أعمال الناقد الأمريكي ستيفن جرينبلات نقطة انطلاق مهمة في النقد الأدبي الحديث؛ لتأسيسه مساهمة نقدية متميزة في حقل الدراسات الأدبية والثقافية، أطلق عليها اسم «التاريخانية الجديدة»، أو «الشعرية الثقافية». وتتعامل هذه الممارسة مع النصوص التاريخية والأدبية بوصفها كيانات مستقلة، ومن ثم تدرس العلاقة بين النصوص والسياقات السوسيوتاريخية التي ظهرت فيها. ولا يفهم جرينبلات هذه النصوص على أنها وثائق للقوى الاجتماعية التي تحيط علمًا بالتاريخ والمجتمع وتشكلهما فقط، بل يرى أنها الأسلوب الشخصي للهوية والموقف السوسيوتاريخي. ويفسر -عن طريق الاستعارة الاقتصادية- كيف تكون النصوص والسلع الأخرى رمزية، من خلال التعميم في المجتمع عبر قنوات التفاوض والتبادل، والمساهمة في توزيع الطاقة الاجتماعية التي لا غنى عنها لبناء الوعي الذاتي والهوية أيضا. كما أنه فصّل في العديد من مؤلفاته الجوانب المختلفة لهذه الممارسة، مثل تداول الطاقة الاجتماعية، ومنطق التجميع والتفريق، وعملية تكوين الذات.

ونقدم هنا ترجمة لمقالين نقديين لـ جرينبلات: أحدهما بعنوان «نحو شعرية للثقافة»، صدرت عام ١٩٨٧، يوضح فيها ما يعنيه بمصطلح التاريخانية الجديدة، وكيفية تحوله من النقد الماركسي إلى النقد الثقافي، ويبرز مدى تأثر ممارسته النقدية بالنظريات الفلسفية والاقتصادية والاجتماعية المعاصرة له، لا سيما نظرية فريدريك جيمسون المتعلقة بالنظرية الثنائية للقطاعين العام والخاص، وعلاقة الجمالي بالسياسي، وأفكاره حول المدينة الفاضلة لمجتمع بلا طبقات، وكذلك رؤية «جان فرانسوا ليوتار» وأسئلته حول الرأسمالية الموحدة والمتجانسة بدون خلافات ثقافية وسياسية وجمالية. وهو -في أثناء عرضه لطريقته في النقد الأدبي- يقوم بذكر العديد من الأمثلة السياسية والفنية والأدبية التي توضح مقصده بمصطلح التاريخانية الجديدة.

أما المقال الآخر فبعنوان «الثقافة»، صدرت عام ١٩٩٠، وفيها يوضح جرينبلات كيفية الاستفادة من مصطلح الثقافة في تحليل الأعمال الفنية، لا سيما أنه يرى أن الأعمال الفنية تعزز دائمًا المعتقدات السائدة والبنى الاجتماعية لثقافتها، وأن هناك

* ناقد أدبي ومُنظّر نقدي أمريكي، أستاذ العلوم الإنسانية في جامعة هارفارد، أمريكا.
** ناقد ومترجم مصري.

بالضرورة علاقة إيجابية بين الإنتاج الفني والثقافة اللذين يشكلان المجتمع. ومن ثم نحتاج دائمًا إلى التحليل الثقافي الكامل لكل مكونات العملِ الفني لدفع ما وراء حدود العمل، وإلى إقامة روابط بين العمل والعادات والمؤسسات والممارسات في أماكن أخرى من الثقافة. ويرى أن التحليل الثقافي لديه الكثير لفحص التحليل الرسمي الدقيق للأعمال الأدبية؛ لأن هذه الأعمال ليست ثقافية فقط بحكم الإشارة إلى ما وراء عالمها نفسه، بل هي ثقافية بحكم القيم الاجتماعية والسياقات التي استوعبتها بنفسها بنجاح أيضًا. ومن ثمَّ فإن التحليل الثقافي لا يتم تعريفه على أنه تحليل خارجي، في مقابل التحليل الشكلي الداخلي للأعمال الفنية؛ لأنه تحليل يجمع بين ما داخل النص وما يقع خارجه. فمن الضروري استخدام كل ما هو متاح لبناء رؤية «الكل المركب» التي أشار إليها تايلور. وإذا كان استكشاف ثقافة معينة سيؤدي إلى فهم عالٍ للعمل الأدبي الذي تمّ إنتاجه داخل تلك الثقافة؛ فإنّ القراءة المتأنية للعمل الأدبي ستؤدي إلى فهم متزايد للثقافة التي من خلالها تمّ إنتاج العمل كذلك.

المترجم

نحو شعرية للثقافة[١]

أعتقد أنني في موقف صعب إلى حد ما، وليست هذه طريقة مناسبة للبدء؛ لذلك سأشرح السبب. لقد كنت ذومًا أقومُ بعملي الخاص بمجرد شعوري بالرغبة في ذلك، بدون أن أقرر أولاً ما هو موقفي النظري. وقبل بضع سنوات طلبت مني مجلة «النوع Genre» تحرير مجموعة من المقالات حول أدب عصر النهضة؛ فوافقتُ. وقمت بجمع مجموعة من المقالات، وتحت إلحاح رغبتي في سرعة كتابة المقدمة، ذكرت أن هذه المقالات تمثل ما أطلقت عليه «التاريخانية الجديدة New historicism»[٢]. ولم أكن قبل ذلك بارعًا في صياغة عبارات للإعلان عن هذا النوع، وذلك لأسباب سأشرحها في موضع آخر، وقد انتشر ذلك المصطلح أكثر من أي مصطلح من المصطلحات الأخرى التي وضعتها بعناية فائقة في السنوات الماضية. ولقد سمعتُ - في العام الماضي أو نحو ذلك- أحاديثَ كثيرة جدًا عن «التاريخانية الجديدة» (التي تكتب في أستراليا هكذا Neohistoricism)؛ حيث هناك العديد من المقالات عنها، والهجوم عليها، والإشارة إليها في الأطروحات الأكاديمية؛ كل ذلك جعلني أشعر بالدوار من كثرة الاستغراب. وعلى أية حال، فقد طُلبَ مني، كجزء من هذه الظاهرة الغريبة، أن أقول شيئًا من النوع النظري عن العمل الذي أقوم به؛ لذا فإنني سأحاول؛ إن لم أستطع أن أُعرِّف التاريخانية الجديدة، فعلى الأقل تحديد موقعها كممارسة - ممارسة بدلاً من كونها مذهبًا- لأنها كما أرى - وأنا الشخص الذي ينبغي أن يعرف ذلك- ليست مذهبًا على الإطلاق.

وواحدة من الخصائص الغريبة لـ «التاريخانية الجديدة» أنها استعصت على التعريف النهائي في الدراسات الأدبية، وأن علاقتها بالنظرية الأدبية - وحتى علاقتي أنا - كانت مضطربة. فمن جهة يبدو لي أن الانفتاح على الهوجة النظرية في السنوات القليلة الماضية هو بالضبط ما يميز التاريخانية الجديدة من الدراسات التاريخية الوضعية في مطلع القرن العشرين. فبالتأكيد، وجود ميشيل فوكو Michel Foucault في الحرم الجامعي لـ «جامعة بيركلي Berkeley University» في زيارات ممتدة خلال السنوات الخمس أو الست الأخيرة من حياته، وكذلك تأثير المنظرين الأنثروبولوجيين والمنظرين الاجتماعيين الأمريكيين الأوروبيين بشكل عام[٣] ساعدني على تشكيل ممارستي النقدية الأدبية. ومن جهة أخرى، كان النقاد التاريخيون راغبين- على وجه العموم-في الانخراط بأنفسهم في معسكر أو آخر من المعسكرات النظرية السائدة.

وأريد أن أفكر في السبب الذي يفرض عليَّ هذا من خلال محاولة وضع نفسي في علاقة مع النظرية الماركسية Marxism(٤) من جهة، ومع نظريات ما بعد البنيوية Poststructuralism(٥) من جهة أخرى. ففي أثناء عقد السبعينيات كنت أُدرس -في الحرم الجامعي لجامعة بيركلي- مقررات تعليمية بأسماء مختلفة مثل: جماليات الماركسية Aesthetics Marxist، وانتهى تدريسي لهذا المقرر نهاية غير سعيدة -ربما كان ذلك في منتصف السبعينيات- عندما غضب طالبٌ مني غضبًا شديدًا. أدركت في تلك اللحظة أنني كنت أميل إلى هذه الشخصيات الماركسية التي اضطربت فيما يتعلق بالماركسية -مثل: والتر بنيامين Walter Benjamin، وجورج لوكاتشLukacs، لا سيما في أعماله الأخيرة أكثر منه في أعماله الباكرة، وغيرهما- وأتذكر في النهاية أن طالبًا نهض واقفًا وصرخ في وجهي قائلًا: «أنت إما أن تكون من البلشفيك Bolshevik، أو المنشفيك Menshevik»، لماذا لا تحسم أمرك؟»(٦)، ثم أغلق الباب وانصرف. كان الأمر مزعجًا بعض الشيء، ولكني فكرت بعد ذلك، وأدركتُ أنني غير متأكد من كوني من «المنشفيك»، ولكني كنت متأكدًا أنني لست بلشفيًا. بعد ذلك بدأت في تدريس مقررات تعليمية بأسماء أخرى مثل «الشعرية الثقافية Cultural poetics». صحيح أنني ما زلت أشعر بعدم ارتياح كبير للربط بين السياسة والمنظور الأدبي الذي هو بمنأى عن الفكر الماركسي، ولكن هذا لا يؤدي إلى تأييد مقترحات أو تبني فلسفة أو سياسة أو بلاغة معينة، لوجود بديل أفضل.

بالتالي فإن المبادرات الحاسمة المتميزة التي قدمتها النظريات الماركسية الأمريكية الحالية الأكثر تميزًا -مثل نظرية فريدريك جيمسون Fredric Jameson(٧) - تمثل لي إشكالية كبيرة. دعونا نأخذ، على سبيل المثال، مقولته البليغة التالية، من كتابه «اللاوعي السياسي Political Unconscious»:

«أصبح التمييز السهل بين نصوص ثقافية، وهي نصوص اجتماعية وسياسية، وأخرى ليست كذلك، أكثر من كونه خطأً يُرتكب؛ دليلًا على مادية حياتنا المعاصرة وتعزيزًا لهذه المادية. فمثل هذا التمييز يعيد التأكيد على أن الفجوة البنيوية والتجريبية والمفهومية بين العام والخاص، بين الاجتماعي والنفسي، بين السياسي والشعري، وبين التاريخ والمجتمع والفرد - كقانون الحياة الاجتماعية في ظل الرأسمالية Capitalism(٨)- مما يشوه وجودنا بوصفنا ذواتًا فردية، ويشل تفكيرنا فيما يتصل بالزمن والتغيير، وبالقدر نفسه يجعلنا غرباء عن خطابنا نفسه»(٩).

ومن التمييزات الفاعلة بين النصوص الثقافية التي نقول إنها اجتماعية وسياسية، والتي ليست كذلك- أي: المجال الجمالي المتميز بطريقة أو بأخرى عن المؤسسات الخطابية الفاعلة في ثقافة ما - تصبح عند جيمسون من العلامات الخبيثة على الخصخصة. لماذا يدخل الخاص مباشرة في هذا التمييز من الأساس؟ هل يشير المصطلح إلى ملكية خاصة؛ أي إلى امتلاك وسائل الإنتاج وتنظيم طرق الإنتاج؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما العلاقة التاريخية بين هذه الطريقة في التنظيم الاقتصادي والتمييز الفاعل بين السياسي والشعري؟ ربما يظهر في الكتب والمطبوعات، ناهيك عن وسائل الإعلام الإلكترونية، أن الملكية الخاصة لم تفضِ إلى «الخصخصة»، بل إلى طائفية حادة في الخطاب كله، وإنشاء جمهور كبير من ناحية العدد، ومجال تجاري لم يتخيله الساعون إلى تنظيم الخطاب العام في مجتمعات ما قبل الرأسمالية.

وهنا نطرح سؤالًا آخر: أليس من الممكن أن يصبح لدينا مجال عام للفن يتميز عن سائر المجالات العامة؟ وهل هذا التمييز الطائفي الذي تجيزه قوانين الملكية، ولا تجيزه الممارسة الشائعة في المجتمع الرأسمالي، ما يظهر في صناعتي

السينما والتليفزيون، ولكن أيضًا منذ اختراع الصور المتحركة، في إنتاج القصائد والروايات أيضًا؟ أليس من الغريب ألا يكون لدينا تمييز على الإطلاق بين السياسي والشعري، التمييز الذي كان سائدًا في أثناء الثورة الثقافية الصينية؟ وهل نزداد تحررًا عندما نجد أن بلادنا يحكمها ممثل سينمائي لا يعبأ - خبثًا أو جهلاً - بالتمييز التقليدي بين الخيالي والواقعي؟

ويرى «جيمسون» في كتابه: «اللاوعي السياسي» أن أي تحديد للجمالي يجب أن يتسق مع الخاص الذي يجب بدوره أن يتسق مع النفسي والشعري والفردي، بوصفه متميزًا عن العام والاجتماعي والسياسي. جميع هذه التمييزات المتشابكة، وليس منها ما يبدو لي مرتبطًا فلسفيًا أو تاريخيًا بالتمييز الفاعل الأصلي، تُسأل عنها الرأسمالية وقدرتها على تشويهنا وتعطيلنا، «بوصفنا ذواتًا فردية». وإن كنا نجد اختلافًا بين الخطابات الثقافية الفنية والخطابات الثقافية الاجتماعية أو السياسية ربما قبل القرن السابع عشر في أوروبا، وفي ثقافات تبدو بعيدة كل البعد عن نمط الإنتاج الرأسمالي، فإن جيمسون يصر على أن الرأسمالية هي التي ارتكبت كل هذا التشويه والتعطيل. فهناك تعارض وهمي بين «الفردي» (سيء)، و«الذات الفردية» (جيد)؛ والحق أن تشويه الثانية يولد الأولى.

وهي كلها أصداء لرمزية سقوط الإنسان؛ فحين كنا جميعًا كلاً متسقًا نابضًا بالحياة والنشاط، كنا أفرادًا في نسيج واحد، ولم نكن أفرادًا متفرقين، لم يكن لدينا علم نفس يختلف عن الحياة المشتركة في المجتمع كله، وكانت السياسة والشعر شيئًا واحدًا. تسري الأسطورة في صفحات كتاب جيمسون كلها، على الرغم من أنها اتخذت مسارًا أخرويًا في نهاية الكتاب؛ فتركزت فحواها في أن مجمل الأكاذيب ليست في كشف الماضي دومًا لما سقط بالفعل ولكن في مستقبل لا طبقي. عندئذ راحت الفلسفة تستحسن التجربة، وتمَّ استحضارُ الأدب بوصفه العلامة الغامضة على السقوط، والرمز المتألق على غياب التغيير.

ولكن، بطبيعة الحال، أثارت ما بعد البنيوية تساؤلات جادة حول هذه الرؤية، مما يشكل احتجاجًا على كل من المعارضة الكامنة وراءها والوحدة العضوية الأوليّة التي يفترض أنها الأصل الفردوسي أو المثل العليا أو الغاية الأخروية[١٠]، وقد سبق تعديل هذا الاحتجاج إلى حد كبير، وأعتقد أنه بأية حال من الأحوال أزاح -ببساطة- الخطاب الماركسي. ويمكنني أن أجسد هذا التفاعل المعقد بين الماركسية وما بعد البنيوية من خلال مناقشة عمل جيمسون الأخير الذي وجد نفسه فيه، من وجهة نظر ما بعد الحداثة، مستنكرًا فقدان «تمييزات العمل» تلك التي مكنته على الأقل من ناحية اليسار من تحديد أعدائه والتعبير عن برنامج جذري واضح[١١]. ولكن لتجنب الالتباس، أريد أن أركز على عمل جان فرانسوا ليوتار Jean Francois Lyotard[١٢] بدلاً من ذلك. فهنا، كما في كتاب «اللاوعي السياسي»، يكون التمييز بين الحقول الخطابية على المحك مرة أخرى، فوجود ليوتار بين الأسماء الأعلام يجعل من الممكن: «التعايش بين تلك العوالم التي يدعوها كانط الحقول، والأقاليم، والمجالات، تلك العوالم التي بالطبع تقدم الموضوع نفسه، ولكنها أيضا تجعل هذا الموضوع رهان توقعات غير متجانسة - أو قابلة للقياس- في أكوان من العبارات، فأي منها يمكن أن يتحول إلى أي شيء آخر»[١٣].

ونموذج ليوتار هو حياة لأسماء الأعلام بدلاً من هذه الخطابات المتباينة. ولكن حان الآن دور الرأسمالية لا لتعيين حدود المجالات الخطابية ولكن، على العكس تماما، لجعل هذه المجالات لا يمكن الدفاع عنها. فـ «الرأسمالي يريد لغة واحدة وشبكة واحدة، ولا يتوقف عن محاولة تقديمها» (ص٥٥). ويعرض مبدأ ليوتار لهذه المحاولة من قبل رأس المال لتأسيس لغة واحدة -وهو ما يدعوه باختين «المناجاة Monologism»- مثل إنكار «فوريسون Faurisso» لـ«هولوكست

«Holocaust»[١٤]، ووراء هذا الإنكار، محاولة «النازيين Nazis» طمس وجود الملايين من «اليهود Jews» وآخرين غير مرغوب فيهم، وتتميز محاولة ليوتار بأنها إرادة «الضرب من التاريخ ومن خريطة عوالم الأسماء الكاملة»[١٥].

والمشكلة الحالية مع هذه الرواية هي أن النازيين-على ما يبدو-كانوا مهتمين بشكل خاص بإبادة أسماء جنبًا إلى جنب مع الأشخاص الذين يملكون تلك الأسماء؛ وعلى العكس من ذلك، أبقوا -بقدر ما كان متوافقًا مع حملة القتل الجماعي- السجلات الكاملة اللافتة للنظر، وأنهم تطلعوا إلى الوقت الذي يمكنهم من تبادل تحقيقها مع عالم مقر بالجميل من خلال إنشاء متحف مخصص لثقافة البائسين الذين دُمِّروا. وأعتقد أن قضية «فوريسون» ليست إشكالية معرفية بكل تأكيد، كما يزعم ليوتار، ولكنها محاولة لفرض أدلة بعيدة، هذه الأدلة ملموسة وقابلة للتحقق على حد سواء. فليست الإشكالية «مفارقة أبيقورية Epicurean paradox»[١٦] - «لو كان الموت هناك، فأنت لست هناك، وإذا كنت أنت هناك، فالموت ليس هناك، وبالتالي فإنه من المستحيل بالنسبة إليك إثبات أن الموت هناك»- ولكن الإشكال التاريخي هو: ما الدليل على القتل الجماعي؟ وكيف يمكن الاعتماد على هذا الدليل؟ وهل هناك أسباب مقنعة لحرمانهم أو التشكيك في أحداث موثقة؟ وإذا لم تكن مثل هذه الأسباب، كيف يمكن أن نفسر دوافع أولئك الذين يسعون إلى التشكيك في هذا السجل التاريخي؟

هناك إشكالية أخرى في اختيار ليوتار لحالة «فوريسون» كمثال لعداء «الرأسمالي» للأسماء، هي الخلط بين المدافعين عن الفاشية والرأسمالية مما يبدو ضربًا من أحادية الحوار؛ لأنه يقمع كل جوانب الرأسمالية المرتبطة ببناء الهويات الفردية وتعيين الحدود التي تفصل بين هذه الهويات.

ويمكننا القول، بطبيعة الحال، إن إصرار الرأسمالي على التفرد هو الاحتيال، ولكن من الصعب -على ما أعتقد- الحفاظ على مبدأ انتشر إلى ما لا نهاية، فالتفرد غير القابل للاختزال منفصل عن إصدار السوق وعلى أساسها يتم تعيينه؛ لذلك تقوم الرأسمالية -كما اقترح ماركس- بتصعيد الهجوم علي القوى الغربية بشكل مستمر وعلى القيم والهويات الطائفية الجماعية. وقد كانت هناك أسماء في السوق وفي جهاز الدولة المرتبط بتداول رأس المال وتراكمه شكلت نفسها. وهنا تبدو أسماء الأعلام منتجات ملكية أكثر منها ضحايا لهذه الملكية؛ فهي لا ترتبط بالملكية فقط؛ أي بنظرية الفردية المستحوذة، ولكنها مرتبطة بالملكية الفعلية التي يمتلكها الفرد، فكان الإصرار على أسماء الأعلام في أول العصر الحديث لا لشيء إلا لكي يسجلوا بها هوياتهم في الوثائق الرسمية التي تعين الدولة على حصر الملكيات الشخصية وحساب ضريبتها [١٧].

ربما يعود الاختلاف جزئيًا بين رأسمالية جيمسون -التي تتبنى المجالات الخطابية المنفصلة ربيبة الخصوصية وعلم النفس والفردية- ورأسمالية ليوتار -المعادية لهذه المجالات والمدمرة للخصوصية وعلم النفس والفردية- إلى وجود اختلاف بين المشاريع الماركسية ومشاريع ما بعد البنيوية؛ إذ يسعى جيمسون إلى فضح خواء المجال الفني المنفصل وإعلان العلاقة التكاملية المادية لكل الخطابات، ويجد الرأسمالية في جوهر التمايز المزيف؛ بينما يسعى ليوتار إلى إعلان تمايز كل الخطابات وفضح خواء الوحدة المونولوجية، ويجد الرأسمالية في جوهر التكامل المزيف. ووظائف التاريخ في كلتا الحالتين كالزخرفة القصصية المتوافقة فوق البنية النظرية، ومن ثمَّ لا تظهر الرأسمالية بوصفها التنمية الاجتماعية والاقتصادية المركبة في الغرب، بل بوصفها المبدأ الفلسفي المؤذي[١٨].

مما سبق أستطيع أن أقرر أن المسألة العامة التي يعالجها جيمسون وليوتار -التي تبحث عن العلاقة التاريخية بين الفن والمجتمع، أو بين واحدة من الممارسات الخطابية المرسومة بشكل مؤسساتي وممارسة أخرى؟- لا تصلح بمفردها. هذه الإجابة مرضية من الناحية النظرية للنوع الذي يحاول كل من جيمسون وليوتار تقديمه، أو بالأحرى يبدو هنا أن الرضا النظري يعتمد على «رؤية طوباوية utopian vision» تهدم تناقضات التاريخ من أجل واجب أخلاقي. وليست المشكلة ببساطة في عدم توافق نظريتين (الماركسية وما بعد البنيوية) مع بعضهما، ولكن في عدم قدرة أي منهما في الوصول إلى تفاهم مع الآثار التاريخية المتناقضة فيما يبدو للرأسمالية. فمن حيث المبدأ، بالطبع، فإن كلاً من الماركسية وما بعد البنيوية على حد سواء في الاستيلاء على المتناقضات: فللأولى علامات على الصراعات الطبقية المكبوتة، بينما تكشف الأخيرة عن تصدعات مخفية في الثوابت الزائفة في مركزية اللغة. ولكن في الممارسة العملية يعامل جيمسون الرأسمالية بوصفها وكيلاً للتمايز القمعي، بينما يعاملها ليوتار بوصفها وكيلاً للإجمال المونولوجي. وليس هذا الطمس للتناقض الكامل نتيجة هفوة عرضية، بل نتيجة منطقية للبحث النظري عن الغائق الذي يمنع تحقيق رؤيتها الأخروية.

وإذا كنا لا نذكر الرأسمالية بوصفها قاعدة صلبة تقوم عليها الوحدة بين الناس، بل كحركة تاريخية معقدة في عالم لا يقر بالأصول الفردوسية أو التوقعات الألفية؛ فإن أي بحث عن العلاقة بين الفن والمجتمع في الثقافات الرأسمالية ينبغي أن يتناول نشأة التميز المهم الذي ينطلق منه جيمسون، ونزعة الشمولية التي ينطلق منها ليوتار. فالرأسمالية لم تنشئ أنظمة مائزة تبدو في ظلها جميع الخطابات منسجمة، ولا أنظمة تبدو في ظلها جميع الخطابات منفصلة أو منفكة، وإنما أنشأت أنظمة تعمل فيها دوافع الاختلاف ودوافع الالتقاء في وقت واحد، أو على الأقل تتأرجح بسرعة فائقة تأرجحًا يترك انطباعًا بالتزامن.

وفي مقالة رائعة حظيت باهتمام غير عادي، وأثارت رد فعل كاتب خطاب البيت الأبيض، وظهرت مؤخرًا على شبكة «سي بي أس CBS» في برنامج «ستون دقيقة Sixty Minutes» في العلوم السياسية، لاحظ المؤرخ وأستاذ العلوم السياسية «ميشيل روجين Michel Rogin» أن الرئيس ريجان Reagan[١٩] نقل مؤخرًا في عدد من المرات، وفي اللحظات الحاسمة في حياته السياسية، خطوطًا من أفلامه الخاصة أو غيرها من الأفلام الشعبية. فالرئيس هو الشخص ذاته؛ إذ لاحظ روجين أن «معظم اللحظات العفوية لا يتم الحفاظ عليها وعلى الفيلم المتوقع فقط، ولكنها تتحول إلى خطوط من الأفلام القديمة أيضًا»[٢٠]، وإلى حد ملحوظ لا يزال رونالد ريجان الذي قدمه فيلم هوليوود الأخير «هيلكاتس من القوات البحرية Hellcats of the Navy»، في عام ١٩٥٧، يعيش في الأفلام؛ فقد تمَّ تشكيله منها، وقد رسم الكثير من خطابه الحربي البارد منها، ولا يستطيع أن يميز بينها وبين الواقع الخارجي؛ ففي الواقع لقد توقفت مسيرته السياسية على قدرته في تقديم نفسه وجمهوره الضخم إلى العالم الذي لا يوجد تمييز فيه بين المحاكاة والواقع.

وقد كانت استجابة أنتوني دولان Anthony Dolan -كاتب خطاب البيت الأبيض الذي كان مطالبًا بالتعليق على مقالة روجين- فاضحة للغاية؛ إذ قال: «ما يقوله حقًا»، وقد برر دولان ذلك بقوله: «إن كل واحد منا يتأثر بشدة بشكل من أشكال الفن الأمريكي الفريد: ألا وهو الأفلام»[٢١]. وفي الواقع لقد جادل روجين بأن الطابع الرئاسي «تم إنتاجه من التقارب بين مجموعتين من الاستبدلات التي ولدت الفتنة المضادة للحرب الباردة في عام ١٩٤٠ وتكمن

وراء تأججها في عام ١٩٨٠، فالاستبدال السياسي للنازية Nazism من قبل الشيوعية Communism، التي ولدت في دولة الأمن القومي؛ والتحول النفسي من الذات يتجسد في الزائف من الفيلم». فقد كان كل من السياسي والإحلال النفسي وثيقيّ الصلة بمهنة رونالد ريجان في الأفلام. ويعيد دولان في استجابته كتابة أطروحة روجين في الاحتفال بالقوة التي هي شكل من أشكال الفن الأمريكي الفريد لتشكيل كل واحد منّا. وقد أخبر دولان مراسل نيويورك تايمز أن الأفلام «تزيد من الواقع بدلاً من التقليل منه».

لقد كان هذا البيان بمثابة الترحيب بانهيار عامل التمييز بين الجمالي والواقعي؛ فليس الجمالي عالماً بديلاً لكنه وسيلة لتكثيف عالم واحد نعيش فيه. ولكن بعد ذلك ذهب المتحدث إلى التأكيد على أن الرئيس «عادة كان يستخدم الحدود الفاصلة في مقدمات الأفلام». وها هو - في لحظة الاستيلاء- يقر بأن الرئيس يقترض من الجمالية، وبالتالي يعترف بوجود تمييز للعمل. وبفعل ذلك فإنه يحترمه، ويلفت الانتباه إلى الفرق بين خطابه الرئاسي الخاص والحيل التي كان يشاركها بنفسه في وقت واحد؛ وهو الفرق الذي يقوم عليه انتقاله من ممثل إلى سياسي في جزء يعتمد عليه، وأنه علامات للنظام القانوني والاقتصادي الذي يمثله. فللجمالية الرأسمالية مطالب شكر وتقدير- ومن هنا تومض علامات مختلفة من حقوق الملكية على الشاشة أو تدرج في النص- والساحة السياسية تصر على أنها ليست خيالاً. وأنه بدون اعتراف الرئيس فالخطب المكتوبة من قبل أنتوني دولان أو غيرها لا يبدو أنها تهم أحدًا؛ وهذا منذ فترة طويلة النهج المعياري العامل للسياسيين الأمريكيين. ولكن سيهتم الناس إذا تلا الرئيس الخطب التي تم رفعها بدون اعتراف من الأفلام القديمة. وقال بعد ذلك أنه لا يبدو أننا نعرف الفرق بين الخيال والواقع، والذي قد يكون مثيراً للقلق.

وبالطبع، لم يكن البيت الأبيض يستجيب لمشكلة نظرية، بل إلى تضمين الرئيس الذي بطريقة أو بأخرى، لا يدرك تمامًا أنه اقتبس، أو أنه أدرك واختار كتم الحقيقة من أجل أن يجعل الانطباع أكثر قوةً؛ ففي نص واحد يكون في جزء منه قلقًا كالذي يسير في أثناء النوم، ويكون منتحلاً في الجزء الآخر. ولتجنب هذه التضمينات يَحتاج المتحدث باسم البيت الأبيض في الواقع إلى استدعاء الفرق نفسه الذي كان في لحظة التقويض من قبل.

لقد كانت تصريحات المتحدث الرسمي متسرعة ومخصصة؛ لأنها لم تنتبه إلى انعكاس ذلك على إنتاج جدلية معقدة بين التمايز والهوية بسبب هذه التصريحات البليغة. وهذه الجدلية قوية بشكل دقيق؛ لأنها الآن عديمة التفكير تقريبًا؛ فهي محاولة كبيرة موجودة لفصل حدود الفن عن الحدود التي تدمره، مثل المحاولة التي تتمثل في عمل جيمسون أو ليوتار. ولكن أثر مثل هذه المحاولة هو إزالة نفسها من الظاهرة التي اقترحت للتحليل، ومن تفسير العلاقة بين الفن والخطابات المحيطة به في الثقافة الرأسمالية. والاحتجاج بدون جهد على قيمتين للفن-على ما يبدو متناقضتين-سمة من سمات الرأسمالية الأمريكية في أواخر القرن العشرين، وهذا نتيجة نزعات على المدى الطويل في العلاقة بين الفن والرأسمالية. وفي هذه اللحظة نفسها يتم تأسيس عامل التمييز بين الجمالية والواقع القائم أو بينها وبين إلغائه. ويمكننا القول -طبقًا لـ جيمسون- إن تأسيس التمييز هو الأثر الرئيس، بهدف تنفيرنا من خيالنا الخاص، من خلال عزل الأوهام في عالم سياسي خاص.

أو يمكننا أن نقول -طبقًا لـ ليوتار- إن إلغاء التمييز هو الأثر الرئيس، بهدف الوصول إلى إحداث الخلافات أو التهرب منها، من خلال إنشاء بنية أيديولوجية واحدة متآلفة. ولكن إذا طلب منا الاختيار بين هذه البدائل؛ فسوف نبتعد بعيدًا عن

تحليل العلاقة بين الرأسمالية والإنتاج الجمالي. فمنذ القرن السادس عشر، عندما بدأت لأول مرة آثار الفن في تنظيم شركة مساهمة يتم الشعور بها، وحتى الوقت الحاضر، والرأسمالية تنتج الحركة القوية والفعالة بين مؤسسة المجالات الخطابية المتميزة وانهيار تلك المجالات في مؤسسة أخرى. وتشكل هذه الحركة المضطربة قوة متميزة للرأسمالية بدلاً من تأمين موقف ما ثابت. وقد يتم العثور على العناصر الفردية -التي هي مجموعة الخطابات المتقطعة من جهة، والمونولوج الموحد لكل الخطابات من جهة أخرى- بصورة واضحة تمامًا في النظم الاقتصادية والاجتماعية الأخرى؛ ولكن الرأسمالية هي الوحيدة التي تمكنت من التوليد المذهل، وتداوله على ما يبدو لا ينضب بين الاتجاهين.

وقد تأثرتُ في استخدامي مصطلح «التداول Circulation» هنا بعمل دريدا، ولكن لحساسية الإستراتيجيات العملية للتفاوض والمقايضة أعتمدُ بدرجة أقل على نظرية ما بعد البنيوية أكثر من تشديدي على الإيقاعات الدائرة في السياسة الأمريكية، والتي من أهم نقاطها: ليست السياسة وحدها، بل البنية الكاملة للإنتاج والاستهلاك - التنظيم المنهجي للحياة العادية وإدراكها- هي التي تولد نمط صنع الحدود وكسرها، والتأرجح بين الموضوعات المرسومة والمجمل المونولوجي الذي أريد رسمه. ولو حصرنا تركيزنا على نطاق المؤسسات السياسية؛ فسوف نقع بسهولة في وهم أن كل شيء يعتمد على المواهب الفريدة-إذا كانت هذه هي الكلمة الصحيحة-لرونالد ريجان، وأنه نجح وحده في توليد التنقل الفعال بشكل كبير بين التخيلات الضخمة والعالمية والأقل مركزية الذي يميز إدارته. ويؤدي هذا الوهم بدوره إلى ما وصفه جون كارلوس راو John Carlos Rowe بـ «التسطيح الإنساني للسلطة The Humanist Trivialisation of Power»، وهذا التسطيح يوجد في التعبير السياسي المحلي الذي يعتقد بأن التخيلات السياسية الأمريكية هي نتاج لرجل واحد وسوف تمر معه. وعلى العكس من ذلك، يعدُّ رونالد ريجان بشكل واضح نتاج بنية أمريكية أكبر وأكثر تحملاً، وليس فقط نتاج بنية سلطوية متطرفة أيديولوجيًا وعسكريًا، بل بنية متشكلة من المتعة والترفية والمنفعة، البنية التي تشكل المساحات التي نبني بها أنفسنا، والطريقة التي نقدم بها الأخبار والأوهام التي نستهلكها يوميًا على شاشة السينما، ووسائل الترفية. إننا مميزون في الإنتاج والاستهلاك.

ومن ثمَّ فإنني أقترح أن تكون الحركة بين الإجمال والاختلاف، وبين الأسماء الموحدة والمتنوعة، وبين مركزية الحقيقة وانتشار كيانات مستقلة -باختصار بين رأسمالية ليوتار ورأسمالية جيمسون- مبنية على انتشار كيانات منفصلة في شعرية السلوك اليومي في أمريكا[٢٢]. دعونا ننظر، على سبيل المثال، إلى وظيفة رئيس هوليوود؛ فإنها ليست رحلة إلى منتزه «يوسميتي Yosemite» الوطني، بل إنها بعيدة كل البعد عن التسلية البسيطة في كاليفورنيا. فمن المناحي الأكثر شعبية في يوسميتي «شلالات نيفادا Nevada Falls Trail». والأكثر شعبية في الواقع، السير في الطريق الذي يحتوي على «سيرفس بارك Service park»؛ لتمهيد الكيلومترات الأولى من أجل منع إجراء حفر الخنادق بسبب حركة المرور الكثيفة. وعند نقطة معينة يتوقف الأسفلت، وتواجهك علامة تخبرك أنك تدخل البرية، ثم تمر من الغابات الوطنية التي تحيط بالحديقة -الغابات التي تخدم أساسًا المشاتل المدعومة من الدولة لشركات الأخشاب الكبيرة، وبالتالي لا يمكن تمييزها من مساحات القطاع الخاص بشكل واضح والغابات المملوكة التي تكون متجاورة - إلى الحديقة نفسها، والتي تمثلت في دفع رسوم الدخول للحارس المسؤول عند مدخل الحديقة، وأخيرًا إلى المنطقة الثالثة والمتميزة من ترسيم الحدود الطبيعية

العلانية. وتتميز هذه المنطقة - التي يطلق عليها البرية - بالإنهاء المفاجئ للأسفلت وبالعلامة التي تسرد قواعد السلوك التي يجب أن تنتبه لها الآن: لا للكلاب، لا لإلقاء النفايات على الأرض، لا للحرائق، لا للتخييم بدون ترخيص، وهكذا دواليك. ثم يتم الإشارة إلى البرية بواسطة تكثيف القواعد، وهذا التكثيف بمثابة شرط للهروب من الأسفلت.

ويمكنك الاستمرار على هذا الطريق حتى تصل إلى منحدر حاد يقف عليه حراس البرية وقد اندفعت بشكل مدروس نحو سلم كاستيرون. ويؤدي هذا السلم إلى الجسر الذي يمتد إلى السيل المندفع، وستكافأ في منتصف الجسر بمنظر رائع لشلالات نيفادا، وفوق السور الذي يحميك من السقوط الذي قد يؤدي لموتك، كما يجعلك تستمتع برؤية البرية، توجد علامات - معلومات حول أبعاد السقوط، وتحذيرات من محاولة التسلق الغادرة، وغشاوة بقع الصخور، وعلامات الطريق لأولئك الذين يرغبون في مواصلة السير- ولوحة مطلية بالألومنيوم اَستُلهِمَ في نقشها مشاعر وردزورث الغامضة بواسطة عالَم البيئة الكاليفورني جون موير John Muir. والممر، على ما أذكر، يؤكد لكم أنه في غضون السنوات المقبلة سوف تكون الصورة معلقة أمام أعينكم. وبالإضافة إلى هذه الكلمات، حُفِرَتْ صورة دقيقة في لوحة الألومنيوم أيضًا، وهي صورة لشلالات نيفادا مأخوذة من البقعة ذاتها التي تقفون عليها.

وتنشأ متعة هذه اللحظة -ما وراء متعة هواء الجبال والشلال والصخور الضخمة والغابات العميقة لصنوبر لودجربولي وصنوبر جيفري- من خلال نظرة صريحة على نحو غير عادي من عملية التداول التي تشكل تجربة الحديقة كلها. والبرية تكون مضمونة ومزالة في آن من قبل المبادارات الرسمية التي تحدد حدودها؛ ويتم تعيين الطبيعي ضد الأكثر اصطناعًا من خلال الوسائل التي تجعل من هذا القبيل معنى للمعارضة. وتمر العين من صورة «طبيعية» للشلال إلى الصورة المعدنية، كما لو أنها لتثبيت الفرق (لماذا يكلف شخصٌ ما نفسه عناء الذهاب إلى الحديقة في كل شيء؟ ولماذا لا ينظر ببساطة إلى صورتها في كتاب مصور؟)، حتى يتم طمس هذا الفرق، والطمس ليس بأية حال كامل، بل على العكس من ذلك؛ فالمتنزهات مثل متنزه يوسميتي واحدة من الطرق التي تشكل التميز بين الطبيعة والحيلة في مجتمعنا. أما لوحة سرفيس بارك على جسر شلالات نيفادا تدعو بشكل ملائم إلى الانتباه إلى تداخل الطبيعة والحيلة التي تجعل التميز ممكنًا.

ولعل ما هو مفقود في هذه الحكاية التمثيلية للجمالية الرأسمالية مسألة علاقات الملكية، فمنذ ذلك الحين والحدائق الوطنية موجودة على وجه التحديد للتعليق على هذه المسألة أو تهميشها من خلال أيديولوجية الفضاء العام المحفوظة. فالجميع يمتلك الحدائق العامة، وهذه الأيديولوجية إلى حد ما مجروحة بواسطة التطور الفعلي لحديقة مثل حديقة يوسميتي، بفنادقها المكلفة، والمطعم الذي يشترط ملابس معينة للدخول، ومتاجر الهدايا الفاخرة، وما شابه ذلك، ولكنه لم يتم تفريغها كليًا؛ فقد أوقف وزير الداخلية القصير (جيمس وات James Watt) ترخيصًا لملعب الجولف الخاص الذي كان مقررًا بناؤه على أسس الحديقة بدون تدخل إدارة الجناح اليميني، وكان هناك غضب شعبي عندما قررت إحدى شركات الإنتاج التليفزيوني التي تعاقدت لتصوير سلسلة من الأفلام في يوسميتي أن ترسم صخورها لجعلها تبدو أكثر واقعية. ومن ثم فإن ما نحتاجه هو المثال الذي يجمع بين الترفيه أو التسلية، وعلم الجمال، والحياة العامة، والملكية الخاصة. والمثال الأكثر إلحاحًا لناقد أدبي مثلي ليست الوظيفة السياسية أو الحديقة الوطنية؛ ولكن الرواية.

وفي عام ١٩٧٦، أطلق سراح المحكوم عليه المدعو جاري جيلمور Gary Gilmore[٢٣] من السجن الفيدرالي، وانتقل إلى بروفو بولاية يوتا. وبعد أشهر عدة، سرق شخصين وقتلهما، واعتقل بسبب هذه الجرائم، وأدين بتهمة القتل. وأصبحت هذه القضية شهيرة عندما تطلب الأمر أن يُعدم جيلمور،وهي عقوبة لم يصابوا بها في أمريكا لسنوات عدة، وذلك بسبب الحماية القانونية. وعلى الرغم من الاعتراضات الشديدة التي تمّت بواسطة الاتحاد الأمريكي للحريات المدنية والجمعية الوطنية للنهوض بالملونين، فإن الحكم نُفِّذَ. وأصبحت المناورات القانونية والإعدام رميًا بالرصاص في نهاية المطاف أحداثًا تتناقلها وسائل الإعلام الوطنية. وإلى حد بعيد قبل الوضوح النهائي للإجراءات وقع انتباه الكاتب نورمان ميلر Norman Mailer، و ناشر كتبه وارنر Warner على هذه الإجراءات، ويدل اسم دار نشره «شركة وارنر للاتصالات» على طبيعة عمله؛ إذ أجرى كل من جري هرزنبرج Jere Herzenberg مساعد ميلر للتفتيش الدقيق، ولورنس شيلر Lawrence Schiller الكاتب الصحفي والمحاور، مقابلات واسعة وحصلا على وثائق وسجلات، وإجراءات قضائية، وأوراق شخصية مثل رسائل عاطفية بين جيلمور وصديقته. وكانت بعض هذه المواد في النطاق العام لكن الكثير منها لم يكن كذلك، بل تمَّ شراؤه، وتوجد تفاصيل عمليات صياغتها بواسطة ميلر في «أغنية الجلاد The Executioner's Song»[٢٤]، وهي «رواية الحياة الحقيقية True Life Novel» كما يطلق عليها، والتي تجمع ببراعة بين الواقعية الوثائقية والمواضيع الرومانسية المميزة لميلر. وكانت الرواية ناجحة على المستويين: النقدي والشعبي؛ إذ أصبحت مؤشرًا على النجاح ليس من جانب المراجعات النقدية المعجبة بها فقط، لكن عن طريق كونها رمزًا للمنتج العالمي المطبوع على غلاف كتاب ورقي أيضًا. كما تمَّ تصنيفها بعد ذلك في سلسلة «NBC-TV» المصغرة؛ حيث ساعدت في أمسيات ناجحة لبيع السيارات، ومسحوق الصابون، ومزيل العرق.

وكان كتاب ميلر إضافة وأقل قابلية للتنبؤ بالتداعيات. وبينما كان يجهز أغنية الجلاد كانت هناك مقالة عنه منشورة في مجلة «People magazine». وقد جذبت هذه المقالة انتباه المحكوم عليه المدعو جاك هنري أبوت Jack H. Abbott الذي كتب إلي ميلر ليقدم له مباشرة صورة عن ظروف حياته في السجن. وبدءا يتبادلان الرسائل، ونما إعجاب ميلر بأبوت على نحوٍ متزايد، ليس من أجل المعلومات التفصيلية الخاصة به فقط بل من أجل ما يسميه بـ «تدبيره الأدبي». وقُطِّعَتْ الرسائل ورُتِبَتْ بواسطة إيرول ماكدونالد Errol McDonald محرر «راندوم هاوس Random House»، وظهرت في كتاب تحت عنوان «في بطن الوحش In the Belly of the Beast»[٢٥]. وانتشر هذا الكتاب أيضًا على نطاق واسع، وأسهم بمساعدة ميلر في حصول أبوت على إفراج مشروط.

وكتب ميلر في مقدمة كتاب أبوت «وأنا أكتب هذه الكلمات»: «سيحصل أبوت -على ما يبدو- على إفراج مشروط في هذا الصيف .. فمن المؤكد أن هذا هو الوقت المناسب للخروج»[٢٦]. وقد كتب أبوت في كتابه: «لم يسبق لي أن كنت في اتصال جسدي مع إنسان آخر قرابة عشرين عامًا إلا في شجار؛ أي في أعمال العراك، أو العنف»(ص٦٣). باختصار بعد تحرر أبوت، وهو أحد المشاهير الآن، اقترب من نادل في مطعم ليلي وسأله ليستخدم حمام الرجال. أخبره النادل -ريتشارد آدان Richard Adan، ممثل طموح وكاتب مسرحي- أن المطعم لا يوجد به حمام للرجال وسأله أن يتبعه إلى الخارج. وفيما يبدو أنه عندما تبع آدان أبوت إلى الخارج، ووصلا إلى

الرصيف، فكر أبوت في التعرض له، وطعنه في قلبه بسكين المطبخ. وتمَّ القبض عليه واتُّهِمَ مرة أخرى بجريمة القتل. وقد وُظِفَتْ هذه الأحداث نفسها في مسرحية سُميَتْ أيضًا «في بطن الوحش»، وقدمت مؤخرًا عروضًا ناجحة جدًا.

يتضح من ذلك أن النقد الأدبي لديه مجموعة مألوفة من المصطلحات من أجل إقامة علاقة بين العمل الأدبي والأحداث التاريخية التي يشير إليها. فنحن نتحدث عن التلميح، والرمزية، والترميز، والتمثيل، وفوق ذلك كله المحاكاة. وهذه المصطلحات كلها لها تاريخ غني ولا غنى عنه فعليًا، وحتى الآن يبدو أنها جميعًا غير كافية بطريقة ما للظاهرة الثقافية التي تشكل كتابي ميلر وأبوت والمسلسلات التليفزيونية والتأليف المسرحي. وتمتد عدم ملاءمتها إلى مظاهر ليست في الثقافة المعاصرة فقط، بل إلى الثقافة القديمة أيضًا. فنحن نحتاج إلى تطوير هذه المصطلحات لوصف الطرق التي تحتوي في داخلها على مواد - هنا الوثائق الرسمية، والأوراق الخاصة، وقصاصات الصحف، وما غير ذلك- يتم نقلها من مجال خطابي إلى آخر، ومن ثم تصبح خاصية جمالية. وأعتقد أنه سوف يصبح من الخطأ النظر إلى هذه العملية على أنها أحادية الاتجاه - من الخطاب الاجتماعي إلى الخطاب الجمالي - ليس فقط بسبب أن الخطاب الجمالي في هذه الحالة مرتبط تمامًا بالمشروع الرأسمالي، ولكن بسبب أن الخطاب الاجتماعي يكون مشحونًا بالطاقات الجمالية بالفعل. فلم يكن جيلمور متأثرًا بشكل واضح وقوي بعرض فيلم «أحدهم طار فوق عش الوقواق One Flew Over the Cuckoo's Nest»[٢٧]، ولكن يبدو أن نمطًا كاملاً من سلوكياته تشكل بواسطة التمثيلات المميزة للخيال الشعبي الأمريكي، بما في ذلك كتاب ميلر.

وصرح مايكل باكساندال Michael Baxsandall مؤخرًا أن«الفن والمجتمع هي مفاهيم تحليلية من نوعين مختلفين لتصنيف التجربة الإنسانية ... وتفسيرات منهجية غير متماثلة وضعت لمواضيع متداخلة». ونتيجة لذلك، يقترح أن أي محاولة للربط بين الاثنين يجب أن تضع في اعتبارها أولاً أن يكون هناك «تعديل أحد المصطلحات حتى يطابق الآخر، مع الحفاظ على حاشية أي تعديلات؛ لأنها ضرورية، فهذا الجزء ضروري للتعديل الواحد»[٢٨]. ولابد أن نعترف بالتعديل وأن نجد وسيلة لقياس درجته؛ لأن مثل هذه القياسات ليست سوى وسيلة نأمل من خلالها أن نرسم العلاقة بين الفن والمجتمع. ومثل هذا التحذير مهم؛ فمنهجية الوعي الذاتي هي واحدة من العلامات المميزة للتاريخانية الجديدة في الدراسات الثقافية في مقابل التاريخانية التقليدية التي ترتكز على الثقة في شفافية العلامات والإجراءات التفسيرية؛ ولكن يجب أن يستكمل بأن نفهم أن العمل الفني ليس في حد ذاته البريق النقي الذي يُشكل مصدر تخميناتنا. بل هو في حد ذاته نتاج مجموعة من التلاعبات، بعضها خاص بنا، (والأكثر إدهاشًا يكون في حالة الأعمال التي لم تبتكر في الأصل لتكون «فنية» على الإطلاق بل هي شيء آخر؛ كالمواضيع المعبرة عن الرغبة، والدعاية، والصلاة، وغيرها)،ويشرع العديد من الآخرين في بناء العمل الأصلي. فالعمل الفني نتاج مفاوضات بين المبدع أو فئة المبدعين، المجهزة لذلك، والمرجع الجماعي المشترك المركب من الاتفاقيات، والمؤسسات الاجتماعية والممارسات المجتمعية. ومن أجل تحقيق المفاوضات، يحتاج الفنانون إلى خلق عملية تداول فعالة لتبادل هادف، ومربح للطرفين. ومن المهم التأكيد على أن هذه العملية لا تتضمن الاستيلاء فقط، بل التبادل أيضًا؛ إذ يعتمد وجود الفن على العودة دائمًا، وتقاس العودة بالمتعة والفائدة عادةً. وأودُّ أن أضيف أن التبادلات

السائدة في المجتمع، والمال والمكانة، تكون ذات علاقة دائمًا، ولكني هنا أستخدمُ مصطلح التداول مجازاً للدلالة على التعديلات المنهجية والرمزية وخطوط الاعتماد الضرورية التي تؤهل التبادل أن يأخذ مكانه. فمصطلحا «التبادل» و«التفاوض» علامتان لتلاعبنا بالنظم النسبية وتعديلها.

ويجب أن يُفهم الكثير من العمل النظري- على ما أعتقد-في سياق البحث عن مجموعة جديدة من المصطلحات لفهم الظاهرة الثقافية التي أحاول وصفها. وبسبب ذلك، يكتب فولفجانج أيزر Wolfgang Iser - على سبيل المثال- عن إنشاء البعد الجمالي من خلال «التذبذب الدينامي dynamic oscillation» بين نوعين من الخطابات. ويجادل العالم الماركسي الألماني الشرقي روبرت وايمان Robert Weimann، بما يلي:

> تصبح عملية صنع أشياء ما للمرء نفسه جزءًا لا يتجزأ من صنع أشياء أخرى (وأشخاص) غريبة، بحيث يجب أن ينظر إلى فعل التملك دائمًا بالفعل ليس لإشراك الإسقاط الذاتي والاستيعاب فقط، بل للاغتراب أيضًا من خلال إضفاء الطابع المادي والمصادرة...

كما يقترح أنتوني جِدونز Anthony Giddons أن نستبدل مفهوم البِعد النصي بالحكم الذاتي للنص، حتى نتمكن من الفهم المثمر لـ «الطابع التكراري» للحياة الاجتماعية وللغة [٢٩]. وينسحب كل واحد من هذه الصيغ - وبطبيعة الحال هناك اختلافات كبيرة بينها - بعيدًا عن الثبات، ونظرية محاكاة الفن ومحاولات بناء نموذج تفسيري في مكانه، والذي سوف يكون تمثيله أكثر ملاءمة لتداول المواد والخطابات المقلقة، وهذا هو -كما قلت- قلب الممارسة الجمالية الحديثة. واستجابة لهذه الممارسة؛ فإن النظرية المعاصرة يجب أن تجد لنفسها موقعًا، فلن يكون التفسير من الخارج، بل في أماكن خفية من التفاوض والتبادل.

الـثـقـافـة[٣٠]

لم يستخدم مصطلح «الثقافة» في الدراسات الأدبية كثيراً؛ فهذا المصطلح يدل على مفهوم حديث نوعًا ما. فمصطلح «الثقافة أو الحضارة»[٣١] -بحسب ما يرى عالم الأنثروبولوجيا إدوارد ب. تايلور عام ١٨٧١[٣٢]- «يؤخذ بمعناه الإثنوجرافي الواسع، فهي -أي الثقافة- ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والأعراف والقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوًا في المجتمع». فبمَ يفيد هذا المصطلح دارسي الأدب؟

قد يكون الجواب أنه ليس بمفيد؛ فالمصطلح كما يستخدمه تايلور مصطلح غامض، ومن المستحيل أن يكون شاملاً، وما يبدو مستبعدًا منه يتم إدراجه من جديد وعلى الفور في الاستخدام الفعلي للكلمة تقريبًا. ومن هنا يجوز لنا أن نعتقد -بشيء من الارتياح- أن مصطلح «الثقافة» على الأقل لا يشير إلى الأشياء المادية مثل المنضدة، أو الذهب، أو الحبوب، أو عجلات الغزل. ولكن بالطبع هذه الأشياء، كما يستخدمها الرجال والنساء، على مقربة من مركز أي مجتمع معين، ونحن وفقًا لذلك نستطيع التحدث عن هذا المجتمع، مجتمع «الثقافة المادية» و«الأيديولوجية» كمصطلح وثيق الصلة بالثقافة، لكن مصطلح «الثقافة» يستخدم بشكل متكرر بدون أن يعني الكثير عن الأشياء، فهو إشارة غامضةإلى روح عامة لا تكاد تدرك، مثل: الثقافة الأرستقراطية، وثقافة الشباب، والثقافة الإنسانية. فلا يوجد شيء خاطئ تمامًا في مثل هذه الإشارات التي بدونها لن نكون عادة قادرين على الحصول من خلالها على ثلاث جمل متتالية، لكنها نادرا ما تكون الأساس لممارسة نقدية مبتكرة.

فكيف نجعل مفهوم الثقافة يقوم بالمزيد من أعمالنا؟ ربما كان علينا أن نبدأ بعكس حقيقة ما يشير إليه هذا المفهوم على نحو ما يبدو أنه مناقضٌ

لأمور مثل التقيّد الثقافي، والحراك الثقافي. فمجموعة المعتقدات والممارسات التي تشكل ثقافة ما تعدُّ تقنية مهيمنة شاملة، أو مجموعة حدود يجب أن يتضمنها السلوك الاجتماعي، أو ذخيرة النماذج الذي يجب أن ينصاع لها الأفراد. وليست الحدود بالضرورة ضيقة النطاق؛ ففي بعض المجتمعات، كالولايات المتحدة، يمكن أن تبدو واسعة جدًا، ولكنها ليست مطلقة، وعواقب تعديها قد تكون وخيمة.

وأقصى الإجراءات التأديبية المتخذة ضد من يتعدون حدود ثقافة ما ليست بالضرورة عقوبات قاسية كالتي ينزلها المجتمع على عتاة الإجرام - مثل عقوبة النفي أو الاحتجاز بمستشفى للأمراض العقلية أو عقوبة الاستعباد أو الإعدام - بل هذه الإجراءات هي مجرد ردود أفعال تبدو غير مؤذية مثل التبسم بشيء من الترفع، أو الضحك الواقع بين ما هو صادق دافئ وما هو ساخر متهكم، أو توجيه قدر بسيط من الشفقة المغلفة بالازدراء والصمت في برود. وينبغي أن نضيف أن الحدود الثقافية تنفذ بشكل أكثر إيجابية أيضًا: من خلال نظام المكافآت التي تتراوح مرة أخرى من الرائع، مثل: مرتبة الشرف العامة الكبرى، أو جوائز التألق، إلى المعتدل على ما يبدو، مثل: نظرات الإعجاب، أو إشارة احترام، أو بعض كلمات الامتنان.

وهذه هي الخطوة الأوليّة نحو استخدام الثقافة لدراسة الأدب؛ فقد كان الأدب الغربي على مدى فترة طويلة من الزمن أحد أعظم وسائل تنفيذ الحدود الثقافية من خلال الثناء واللوم. وهذا هو الأكثر وضوحًا في الأنواع الأدبية التي تعمل بشكل واضح في الاعتداء والاحتفال: كالهجاء والمديح. وكثيرًا ما تبدو الأعمال في هذه الأنواع الأدبية مهمة للغاية عند ظهورها لأول مرة، ولكن قوتها تبدأ في التلاشي بسرعة عندما يتلاشى الأفراد الذين تشير إليهم الأعمال في البداية، ويستمر تلاشي السلطة الأدبية عندما تكون النماذج والحدود التي بيّنتها الأعمال وفرضت نفسها متغيرة إلى حد كبير. والهوامش السفلى في الطبعات الحديثة من هذه الأعمال يمكن أن تعطينا الأسماء والتواريخ التي فُقِدَت، ولكنها لا يمكن في حد ذاتها أن تمكننا من استعادة الشعور بالمخاطر التي كانت ذات مرة مصدرًا للذة والألم لدى القراء. فوعي الثقافة ككل مركب يمكن أن يساعدنا على استعادة هذا الشعور بجانب توجيهنا إلى إعادة بناء حدود فوق التي أسست وجود هذه الأعمال.

ويمكننا أن نبدأ في القيام بذلك ببساطة عن طريق الاهتمام المتزايد بالمعتقدات والممارسات القسرية الضمنية بواسطة الأعمال الأدبية الخاصة بالثناء واللوم؛ أي نسأل أنفسنا مجموعة من الأسئلة الثقافية حول العمل الذي نحن بصدده:

* ما أنواع السلوك؟ وما النماذج العملية التي يبدو أن العمل فرضها؟
* لماذا يجد القراء في وقت ومكان معينيّن هذا العمل مقنعًا؟
* هل هناك اختلافات بين قيمي والقيم الضمنية الموجودة في العمل الذي أقرؤه؟
* على ماذا تعتمد إدراكات العمل الاجتماعية؟
* لمن تكون حرية الفكر أو حرية الحركة المقيدة ضمنًا أو صراحةً في هذا العمل؟
* ما البنيات الاجتماعية الكبرى التي قد تكون مرتبطة بهذه الأعمال الخاصة بالثناء أو اللوم؟

وتزيد مثل هذه الأسئلة من اهتمامنا بملامح العمل الأدبي، فنجن لم نلحظ، وقبل كل شيء، اتصالات بين عناصر العمل الداخلية. وأخيرًا، سوف نحتاج إلى التحليل الثقافي الكامل لدفع ما وراء حدود النص، وإلى إقامة روابط بين النص والعادات والمؤسسات والممارسات في أماكن أخرى من الثقافة. ولكن هذه الروابط لا يمكن أن تكون بديلاً عن قراءة متأنية؛ فالتحليل الثقافي لديه

الكثير لفحص التحليل الرسمي الدقيق للنصوص الأدبية؛ لأن هذه النصوص ليست ثقافية فقط بحكم الإشارة إلى ما وراء عالمها نفسه؛ بل هي ثقافية بحكم القيم الاجتماعية والسياقات التي استوعبتها بنفسها بنجاح أيضًا. فالعالم مليء بالنصوص التي تكون في معظمها غير مفهومة عندما يتم إزالتها من محيطها المباشر تقريبًا. ولاسترداد معنى هذه النصوص، وإظهار مغزى أي منها، نحتاج إلى إعادة بناء الوضع الذي أُنتجت فيه. فالأعمال الفنية على النقيض من ذلك تحتوي بشكل مباشر أو ضمني على الكثير من هذا الوضع داخلها، وهذا هو الاستيعاب المتواصل الذي يمكّن العديد من الأعمال الأدبية من البقاء في ظل انهيار الظروف التي أدت إلى إنتاجها.

إذن، لا يتم تعريف التحليل الثقافي على أنه تحليل خارجي، في مقابل التحليل الشكلي الداخلي للأعمال الفنية. وفي الوقت نفسه، يجب أن يعارض التحليل الثقافي مبدأ التمييز الصارم بين ما هو داخل النص وما يقع خارجه. فمن الضروري استخدام كل ما هو متاح لبناء رؤية «الكل المركب» التي أشار إليها تايلور. وإذا كان استكشاف ثقافة معينة سيؤدي إلى فهم عالٍ للعمل الأدبي الذي تمّ إنتاجه داخل تلك الثقافة، فإن القراءة المتأنية للعمل الأدبي ستؤدي إلى فهم متزايد للثقافة التي من خلالها تمّ إنتاج العمل كذلك. ويبدو من ترتيب هذا المجلد أن تحليل الثقافة هو الذي يخدم الدراسة الأدبية، لكن في التعليم الليبرالي ذي التصور الواسع نجد أن الدراسة الأدبية هي التي تخدم الفهم الثقافي.

وسوف أعود إلى مسألة التحليل الخارجي بدلاً من التحليل الداخلي لاحقًا، ولكن يجب- أولاً- أن نستمر في متابعة فكرة أن الثقافة نظامٌ من القيود. وعمل مثل هذا النظام واضح في العديد من القصائد مثل قصيدة ألكسندر بوب[٣٣] «رسالة إلى الدكتور أربوثنوت»[٣٤]، أو قصيدة «أغنية هوارس» لـ مارفيل[٣٥] عن كرومويل[٣٦]، فهذه الأعمال تتعهد بانتقاد الضجر كما يتجسد في بعض أشخاص معينين، أو الاحتفال بالفضيلة المدنية أو العسكرية كما تتجسد في أشخاص معينين جديرين بالإعجاب. وفي الواقع إن مصطلح الثقافة هنا قريب من معناه السابق، وهو «التهذيب»؛ أي استيعاب مدونة الأخلاق وممارستها. وهذا المعنى يمتد إلى ما وراء حدود الهجاء والمدح، وخاصة في تلك الفترات التي كانت الأخلاق علامة حاسمة للوضع المختلف.

فإذا نظرنا إلى مسرحية شكسبير «كما تحب»[٣٧]، سنجد أن شكوى أورلاندو المريرة ليست متعلقة باستبعاده من إرث له -فأورلاندو يقبل عُرف البكورة للابن البكر الذي يرث تقريبًا جميع ممتلكات الأسرة- بل إنه يشكو منعه من تعلم آداب طبقته؛ إذ يقول لأخيه: «فوالدي أوصاك في وصيته أن تربيني تربيةً حسنةً: ولكنك هذبتني كفلاح، وكتمت عني وأخفيت الصفات التي تجعلني رجلاً نبيلاً». إن شكسبير هنا يومئ إلى ما تأصل بذات أورلاندو من نبل وشرف جعلاه يسمو فوق تربيته الفظة، ولكنه يومئ بالقدر نفسه إلى أن تربية وداعة أورلاندو تحتاج إلى أن تُشكل من خلال سلسلة من التجارب الصعبة؛ لكي تأتي بثمارها. فعندما كان في غابة الآردن طلب الشاب بفظاظة طعامًا لعبده آدم الطاعن في السن، فتلقى درسًا في التعامل بلطف مع الآخرين: «دماثة خلقك في الحالات الصعبة يُجب أن تكون أكبر من قوتك التي تنقل لنا هذه الدماثة». ويكون هذا الدرس خاصًا عند أصحاب النفوذ عليه من خلال حقيقة أن هذا الدرس يتم إلقاؤه من قبل دوق المنفى، وهذه الشخصية في قمة النظام الاجتماعي للمسرحية. ولكن العالم الداخلي لمسرحية «كما تحب» يشارك في صياغة الرموز الثقافية للسلوك، بداية من التدريب التهكمي المتعمق في التودد برئاسة روزاليند حتى النظام الاجتماعي المتواضع، ما عدا النظام المبجل الذي يعيشه الرعاة. حتى في البلاد البسيطة تتلقى

الخادمة أودري درسًا في الأخلاق من المهرج الداهية توتشستون؛ إذ يقول لها: «أعطِ هيئتك أكثر مما تبدو، يا أودري». فقد وُضِعَتْ هذه التعليمات في إدارة الهيئة، بلا شك، للتأثير الكوميدي؛ فهي تشريع مصغر لعملية التثاقف التي تحدث في كل مكان في المسرحية، وتحدث بقوة في الغالب، وربما على مستوى لا شعوري تقريبًا، مثل المسافة التي تمنعنا من الاقتراب من الآخرين تلقائيًّا، أو الطريقة التي نضع بها أرجلنا عندما نجلس أمامهم. وقد حاكى شكسبير على سبيل السخرية هذه العملية ببراعة - على سبيل المثال عندما جعل توتشستون المهرج يضع كتابًا في الإهانات- وشارك فيها أيضًا؛ ففي اللحظة ذاتها التي تستعرض فيها مسرحياته شخصيات متورطة في التفاوض على حدود ثقافتهم تساعد هذه المسرحيات على توطيد تلك الحدود وحفظها لجمهورها أيضًا.

إن الفن، إذن، عامل مهم في نقل الثقافة؛ فهو أداة من الأدوات التي لها دور في توقع الرجال والنساء لنمط حياتهم التي تنتقل وتجتاز بنجاح من جيل إلى جيل. وبعض الفنانين لديهم الوعي الذاتي الكافي بشأن هذه الوظيفة. فقد كتب شاعر النهضة أدموند سبنسر[٣٨] أن الغرض من ملحمته الرومانسية العظمى «ملكة الجن»[٣٩]، هو «تشكيل الرجل أو الشخص النبيل بتدريبه على العفة والرقة». وفهمنا العميق لمثل هذا المشروع، امتد فوق مؤامرة معقدة شارك فيها المئات من الشخصيات الاستعارية،واعتمد على مدى فهمنا لثقافة سبنسر بأكملها، من مفهومها الأرسطي الدقيق للتسلسلات الهرمية الأخلاقية إلى أوهامها المروعة، من التهذيب الرائع في البلاط الملكي إلى العنف الاستعماري في أيرلندا. بتعبير أدق، نحن بحاجة إلى فهم الطريقة التي أصبحت بها الدوافع المختلفة والرغبات المتنافرة مختلطة في هذه الثقافة مما تراءى لـ سبنسر أن يكوّن سلسلة متشابكة من النماذج، والنظم الأخلاقية، ومجموعة من القيود الأخلاقية لمواجهة خطر الفوضى والتمرد والاختلاط.

والحديث عن ملحمة «ملكة الجن» -من حيث القيود المفروضة فقط من قبل الثقافة- أمر غير كاف بشكل واضح - من خلال القصيدة نفسها، ومشّهد تجوال الفرسان والسيدات الخيالي إلى ما لا نهاية-فلا تزال المسرحية مصرة على ذلك الحراك الثقافي. ونعود إلى المفارقة التي بدأنا بها، وهي أنه على الرغم من أن وظائف الثقافة بوصفها بنية حدود، فإنها تعمل كمنظم للحركة الثقافية وضامن لها أيضًا. والواقع أن الحدود لا معنى لها فعليًّا دون حركة؛ إلا من خلال العمل البديهي، والتجربة، وتبادل الحدود الثقافية التي يمكن أن تنشأ. فمن الواضح، أن هناك تنوعًا كبيرًا بين الثقافات المختلفة من حيث النسبة بين الحراك الثقافي والتقّيد الثقافي. فبعض الثقافات تحلم بفرض النظام المطلق، والتوازن التام، ولكن حتى هذه، إذا ما أرادت إعادة إنتاج نفسها من جيل إلى جيل، يجب أن تلزم نفسها، سواء أكانت مخيرة أو مجبرة، بحد أدنى من الحراك الثقافي؛ وعلى العكس، تحلم بعض الثقافات بالحركة المطلقة، والحرية الكاملة، ولكن هذه أيضًا كانت مضطرةً دائمًا، لمصلحة البقاء، بقبول بعض القيود.

إن ما تم إعداده -في ظل ظروف متفاوتة بعنف ومع عواقب مختلفة جذريًّا- هو بنية من العمل البدهي، ومجموعة من الأنماط التي لديها ما يكفي من المرونة والمساحة للاختلاف، ولاستيعاب استضافتها من كل المشاركين في ثقافة معينة. فالحياة التي تفشل في أن تتكيّف مع كل شيء تنتهك كل الأنماط المتاحة تمامًا، وبالتالي تضطر أن تتعامل مع مثل هذه الأمور الطارئة بالإقصاء، أو القتل، أو اللعنة الإلهية. ولكن معظم الأفراد يرضون بأن يتم العمل البدهي، وفي الغرب على الأقل، يوجد عدد كبير من الأعمال الفنية معنية بالتركيز على هذه البديهيات. وقد كانت الرواية حساسة بشكل خاص من ناحية الطرق المتنوعة التي

تعمل على تأقلم الأفراد مع أنماط إدارة الثقافة مثل رواية ديكنز «الآمال الكبرى»، ورواية إليوت«ميدل مارش» التي تكشف المفارقات والألم، والتي ابتكرت بعض التعديلات المعينة كذلك.

وفي استعراض هذا التعديل -بوصفه تربية اجتماعية وعاطفية وفكرية- تصبح هذه الروايات في الحقيقة ثيمات لها مكان خاص في الثقافة؛ لأن الأعمال الفنية نفسها أدوات تعليمية؛ فهي ليست مجرد انعكاس سلبي على النسبة السائدة في الحراك والتقيّد؛ بل تساعد على تشكيلها، وتعبيرها، وإعادة إنتاجها من خلال الإدراك الارتجالي الخاص بها. وهذا يعني أنه، على الرغم من أننا لدينا رومانسية التمسك بالأصالة، فإن معظم الفنانين أنفسهم موهوبون ومبدعون بسبب التغيّرات الواردة على الموضوعات. حتى أولئك الكتاب الكبار الذين نعتبر أن لهم رهبة خاصة، والذين نحتفل برفضهم تقليد أكليشيهات ثقافتهم، ولا سيما أنهم يميلون إلى أن يكون المرتجلون رائعين بدلاً من المخالفين مطلقًا أو المبتدعين تمامًا. وهكذا وضع ديكنز التعديلات البارعة للروايات الميلودرامية الرديئة في هذه الأوقات؛ واستعار شكسبير معظم حبكاته، والكثير من شخصياته، من حكايات مألوفة أو روايات تاريخية معروفة جيدًا؛ ونقح سبنسر قصصه الثقافية التي رواها لأول مرة، وروى الإيطاليان أريوستو وتاسو مرويات رائعة.

وليست هذه الاستعارة دليلاً على ضعف الخيال؛ فهي لا تزال أقل عرضة للانهاك الخلاق، وقد اخترت ديكنز، وشكسبير، وسبنسر على وجه التحديد؛ لأنهم من أكثر الأدباء غزارة في الإنتاج، ولديهم خيال أدبي واسع ومبدع في لغتنا. ويشير ذلك -إلى حد ما- إلى جانب من الحراك الثقافي الذي أشرت إليه بالفعل. وليس هذا الحراك تعبيراً عن حركة عشوائية، بل عن حركة مبادلة؛ فالثقافة شبكة خاصة من المفاوضات لتبادل السلع والأفكار، وتبادل البشر كذلك -من خلال مؤسسات مثل الاستعباد، والتبني، والزواج. ويُعنى علماء الأنثروبولوجيا بالتركيز على نظام القرابة الثقافي[٤٠]، ومفهومه عن العلاقات الأسرية، وفرضه لحظر بعض الصلات، وقواعد الزواج به- والتركيز على سردياته الخيالية، وحكاياته الشعبية، وقصصه المقدسة. وترتبط سردياته الثقافية بنوعين من المخاوف، مثل ترتيباتها للقرابة، فهي مؤشرات بالغة الأهمية للرموز السائدة التي تحكم الحراك البشري وتقيّده. وكبار الكتاب هم على وجه التحديد أسياد هذه الرموز، والمتخصصون في التبادل الثقافي. فالأعمال هي التي تخلق بُنَى للتراكم والتحول وتمثيل الاتصالات للطاقات الاجتماعية وممارستها.

وهناك اقتصاد رمزي عام في أي ثقافة يتكون من عدد ضخم من الرموز التي تثير الرغبة البشرية والخوف والعدوان من خلال قدرتها على بناء القصص الرنانة، وقيادتها للصور المؤثرة. وفوق ذلك كله لديها حساسية لخلق أعظم وحدة من أي ثقافة – اللغة؛ فالأدباء بارعون في استغلال هذا الاقتصاد. فيأخذون المواد الرمزية من منطقة واحدة من الثقافة وينقلونها إلى منطقة أخرى، ويزيدون من قوتها العاطفية، ويغييرون أهميتها، ويربطونها مع مواد أخرى أخذت من منطقة أخرى مختلفة، ويغييرون مكانها في تصميم اجتماعي أكبر. لنأخذ، على سبيل المثال، مسرحية «الملك لير» لـ شكسبير؛ إذ يستعير الكاتب الدرامي المروي الزائف في الغالب، القصة التاريخية للملك البريطاني القديم، ومساعديه مع قلق مجتمعه الشديد حول علاقات القرابة من جهة والصراع المدني من جهة أخرى، والذي يتحلى بقدر من التوقعات الدينية المروعة التي تختلط في مفارقة غريبة بالشك الحاد، وإرجاع هذه المواد إلى جمهوره، والتي تتحول إلى ما هو ربما أكثر من تجربة مكثفة؛ إذ خلقت متعة مأساوية دائمة.

ويُعنى التحليل الثقافي الدقيق بمختلف القوالب التي استمد منها شكسبير مواده، وبالتالي سيتم رسمها خارج الحدود الرسمية للمسرحية، نحو الاستعدادات المباحة -على سبيل المثال- التي جعلت الآباء والأمهات كبار السن في عصر النهضة مع أطفالهم، أو نحو ممارسات تربية الطفل في هذه الفترة، أو نحو نوبة المناقشات السياسية التي عندما تتصاعد يكون لعصيان الحاكم الشرعي ما يبرره، أو نحو تنبؤات باقتراب نهاية العالم.

والهيكل الحالي لتعليم الفنون الليبرالية في كثير من الأحيان يضع العقبات في طريق هذا التحليل عن طريق الفصل بين دراسة التاريخ ودراسة الأدب بوصفهما مشروعين مستقلين تمامًا، وبالتالي أصبح لدى المؤرخين حساسية متزايدة من ناحية الأبعاد الرمزية للممارسة الاجتماعية، بينما تحول نقاد الأدب في السنوات الأخيرة للاهتمام بشكل متزايد بالأبعاد الاجتماعية والتاريخية للممارسة الرمزية. ولكن هناك الكثير الذي يتعين القيام به في طريق التحليل الثقافي حتى بدون بنية متكاملة من المقررات التعليمية، والكثير الذي يعتمد في المقام الأول على طرح أسئلة جديدة حول الوظائف الاجتماعية الممكنة للأعمال الفنية. وفي الواقع حتى إذا كانت هناك حالة تبدأ في تحقيق الشعور التاريخي المتطور من مواد الثقافة بعيدًا عن التي تمّ بها بناء النص الأدبي، سيبقى من الضروري دراسة الطرق التي يتم بها وضع هذه المواد معًا من الناحية الشكلية واللفظية من أجل فهم العمل الثقافي الذي ينجز النص.

وليست الأعمال الفنية العظيمة مراكز تقوية محايدة في تداول المواد الثقافية؛ إذ يحدث شيءٌ ما للكائنات والمعتقدات والممارسات عندما تكون ممثلة ومُعاد تخيّلها وتنفيذها في النصوص الأدبية، كما يحدث شيءٌ ما آخر لا يمكن التنبؤ به ومثير للقلق في الغالب. وهذا «الشيء ما» علامة لكل من قوة الفن والثقافة المتضمنة في الحالات الطارئة من التاريخ. وقد كتبتُ منذ لحظات أن الفن يعزز دائمًا المعتقدات السائدة والبنى الاجتماعية لثقافته، وأن الثقافة منسجمة دائمًا، بدلاً من التحويل والصراعات التي تعصف بها، وأن هناك بالضرورة علاقة إيجابية بين الإنتاج الفني والتقليد اللذين يشكلان المجتمع. ويوجد بالتحديد مثل هذا الارتباط السهل والمريح بالضبط في بعض الأحيان، ولكنه ليس بأي حال من الأحوال وسيلة ضرورية. فالفنانون لديهم القدرة على تجميع قوى ثقافتهم وتشكيلها بطرق جديدة بحيث تتفاعل العناصر مع بعضها بقوة، فنادرًا ما تكون التجارة بعضها مع بعض في الاقتصاد العام لديها القدرة على زعزعة هذه العلاقة الإيجابية. ففي الواقع، في عصرنا الحالي يسجل معظم دارسي الأدب إعجابًا كبيرًا بتلك الأعمال التي تضعهم على هوامش حقيقية مما يمكن أن يُقال في مكان ووقت معينينّ، وهذا الخليط ضد حدود الثقافة الخاصة.

فعلى سبيل المثال، قرر شكسبير في أُخريات حياته المهنية الاستفادة من اهتمام معاصريه باستكشاف العالم الجديد؛ إذ تحتوي مسرحيته «العاصفة»[٤١] على العديد من التفاصيل المستمدة من كتابات المغامرين والمستعمرين، وتفاصيل الذين نزحوا بمهارة إلى جزيرة غامضة في البحر المتوسط، وتشابكت هذه المسرحية مع أصداء قصيدة فرجيل «أنييد»، ومع بعض أشكال الفنون الأخرى مثل قناع المحكمة والتراجيديا الرعوية، ومع تقاليد السحر الأبيض. فالمسرحية تكرر الحجج التي أدلى بها الأوروبيون حول قوة حضارتهم وشرعية وجودهم في الأراضي المكتشفة حديثًا؛ ففي الواقع أن ما يزيد من جدية تلك الحجج التي منحت السلطة لـ «بروسبرو Prospero» ليس فقط أنه أمير عظيم لديه الحق في قيادة قوات هذا العالم؛ بل لأنه الساحر الذي لديه القدرة- «الفن» بوصفه من تعاريف تلك المسرحية- لقيادة قوات خارقة كذلك.

وكما أن الساحر «بروسبرو» لا يشبه أحدًا في المسرحية كثيرًا، فكذلك الساحرة «سيكوراكس Sycorax»، التي تكره الذين سبقوها كحكام للجزيرة. والمسرحية لا تؤيد تحديًّا لحكم بروسبرو؛ أي أن ثقافة شكسبير تشجع -أكثر من أي وقت مضى- التحديات التي تواجه الملوك الشرعيين. وبعد الخروج من القوالب المضطربة التي شكلتها تتشابك بمهارة مع المواد الثقافية التي تأتي بغير المألوف، مثلاً صوت المخالف، صوت «كاليبان Caliban» (العبد الشرس والمشوه):

«لقد ورثت هذه الجزيرة عن والدتي سيكوراكس، فاغتصبتها أنت مني عندما قدمت إلى هذه الربوع؛ فقد رفهتني لتموّه عليّ الحقيقة، وسقيتني الماء بعد أن نقعت ثمر البلوط فيه، وعدّدت ليّ أسماء النجوم الكبيرة والصغيرة كطلسم شمل الليل والنهار، فأحببتك وأريتك فضائل هذه الجزيرة ذات الينابيع العذبة والآبار المالحة والأراضي الرطبة والقفار الجرداء. لتنزل عليك اللعنة بواسطة سحر سيكوراكس على شكل ضفادع وخنافس ووطاويط. أنا أتنصّل منكم، وعندما أستعيد وعيي تحجزني داخل الصخر لتجردني من هذه الجزيرة».

وبطبيعة الحال لم ينتصر كاليبان، وسيحتاج انتصاره العديد من الفنانين من ثقافات مختلفة- مثل ثقافات ما بعد الكولونيالية في البحر الكاريبي وفي أفريقيا في عصرنا الحالي[٤٢]-لكي يعيدوا كتابة مسرحية شكسبير مرة أخرى ويجعلوا الخير في دعوى كاليبان. ولكن حتى في ظل القيود القوية لثقافة شكسبير في العصر اليعقوبي، وتغيّر الخيال الفني، فقد تمكن شكسبير من عرض الفجوات الموجودة في الجبهة الباردة للسلطة الأميرية وتسجيل الصوت، صوت المهجرين والمضطهدين الذي لا يكاد يُسمع في أي مكان آخر في عصره. وإذا كانت مهمة النقد الثقافي فك شفرة سلطة بروسبرو؛ فإنها يجب أن تستمع لنبرات كاليبان بالتساوي أيضًا.

الهوامش

١- نص محاضرة ألقاها ستيفن جرينبلات تحت عنوان: «**Towards a Poetics of Culture**» في جامعة «ويسترن أستراليا Western Australia» في الرابع من سبتمبر عام ١٩٨٦، ونُشرت في مجلة «Southern Review, Volume 20, no 1, Mar 1987: p. 3-15». وأعاد جرينبلات نشرها مرة أخرى مع اختلاف بسيط تحت عنوان: «**Capitalist Culture and The Circulatory System**»، ضمن كتاب:

The Aims of Representation: Murray Krigger, ed, New York, Columbia Univ, Press, 1987.

٢- **التاريخانية الجديدة**: منهج في الدراسات الأدبية يركز على الطبيعة التاريخية للنصوص والطبيعة النصية للتاريخ؛ حيث يتبنى اتجاهًا معارضًا للمنظرين التقليدين للتاريخية؛ إذ يرفض الحتمية التاريخية ويتجنب أحكام القيمة، ويسعى إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي بحسب التغيرات الدلالية، وذلك بغية إبراز قيْمه الثقافية. وقد انطلقت التاريخانية الجديدة من مفاهيم المفكر الفرنسي ميشيل فوكو حول الخطاب والقوة التي يمثلها؛ لإظهار الكيفية التي تؤدي بها النصوص الأدبية دورًا في علاقات القوة في الخطاب طبقًا لمفهوم «سلطة النص». وكذلك يجتمع فيها العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية وأبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرهما. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي؛ إذ تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وإذ تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية. (المترجم)

التاريخانية الجديدة والدراسات الأدبية

موكيش ويليامز*

ترجمة: سناء عبدالعزيز**

هاجمت الدراسات الأدبية في الثمانينيات الافتراضات الأدبية «للنقد العملي» أو «النقد الجديد» كما مارسه فرانك ريموند ليفيز، وإيفور أرمسترونغ ريتشاردز، وغيرهم، ممن وضعوا النص الأدبي وفسروه في نطاق أوسع من التقاليد الأدبية والأخلاقية، ودائماً بعزله -بوصفه نصاً ثابتاً- عن السياق الاجتماعي والسياسي والتاريخي الذي أفرزه[1]. وانطلقت هذه الدراسات الأدبية في هجومها على النقد الجديد من اتجاهات مختلفة، كان أبرزها الفوران الفكري الجديد في الأوساط الأكاديمية الأمريكية والأوروبية، والإجراءات التأويلية بفعل منهجيات الفلسفة التحليلية الجديدة، واللغويات، والظاهراتية، ونظرية الخطاب، ونظرية أفعال الكلام، والتفكيكية، والدراسات الأدبية، وبخاصة في الشعرية الثقافية أو التاريخانية الجديدة، والنسوية، والمادية الثقافية، وما بعد الاستعمارية، والمرجعية الماركسية. فقد فسر الأساتذة القدامى العالم حتى اللحظة الراهنة مثل: نيتشه، وهيجل، وماركس، وديلتهاي، وفرويد، هولاء الذين ظلوا علماء مسلماً بصحة أطروحاتهم لوقت طويل، ولكنهم لم يعودوا بمثابة نماذج فاعلة في العلوم الاجتماعية والتاريخ والدراسات الأدبية؛ إذ ظهر علماء جدد مثل: ميشيل فوكو، وبيجامين، وبول ريكور، ويورغن هابرماس، وهانز-جيرج جادامر، ورولان بارت، وجاك دريدا، وفريدريك جيمسون، وجون لانجشو أوستن الذين أدرجوا النص داخل الخطاب والسياق، مع تراجع قدرة علم التاريخ الاجتماعي والأدبي في السنوات الماضية على تشكيل وعي جيل الثمانينيات أو على تفسير انتماء سياق النص[2]. وقد أعيد تفسير القضايا الجمالية الذاتية للدراسات الأدبية الآن في ضوء الخطابات الفوكوية، والممارسات المؤسسية المهيمنة، والخصائص الفردية. كما قادت مقاربات العصر الفيكتوري الكنسي العظيم والنصوص الكنسية التي تقصاها التاريخانيون الجدد - مثل ستيفن جرينبلات، وكاثرين جالاجر، ولويس ادريان مونتروز- النظريةَ الأدبية إلى إدراك أن القوى التاريخية تحدد إنتاج النصوص وتصنفها وتحللها والتي شكلت بدورها العمل الثقافي نفسه. واستطاع التاريخانيون الجدد أن يستعرضوا طريقة تفكيك نص ما، وكشف الخطاب المهيمن المضمر داخله. وقد

* أستاذ العلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة سوكا، اليابان.

** كاتبة ومترجمة مصرية.

اكتسب التاريخانيون الجدد هذا الاستيعاب الجديد من خلال توجيه منهجيات وإجراءات التفكيكية والنسوية وما بعد البنيوية إلى الأدب والنصوص الأدبية. ومن الوجهة السياسية والثقافية فإن هذا الأسلوب قد عمل على تحفيز تأويل الأدب في أقسام اللغة الإنجليزية، وشجع الدراسات الأدبية على إعادة تشييد علاقة بالعالم السياسي والاجتماعي الذي أنتجها[٣].

الممارسة الفعلية للتاريخانية الأمريكية الجديدة

عملت الخصائص الفردية على إفساح طريق للتجريب في الشريعة الأدبية بأساليب تختلف جذريًا عن الممارسات النقدية، هذه الخصائص الفردية المتأصلة في الهياج الثقافي والسياسي في عقد الستينيات، وظهور الحركة النسوية وهويات الجنسانية في السبعينيات، والواقع الاجتماعي والسياسي الجديد في الثمانينيات، والتشكيك في فرضيات وأساليب التخصصات المعيارية في الأكاديميات منذ ذلك الحين. وفي العقدين الأخيرين تمت مراجعة الافتراضات الأخلاقية والجمالية والتأويلية والأنطولوجية للنقد الأدبي التقليدي بشكل مسهب في حقول الدراسات الإنجليزية والأمريكية، الأمر الذي أسهم في تشويشها، إن لم يكن في تفكيك منهاجياتها التقليدية.

خلال السنوات العشرين الماضية جذبت التاريخانية الجديدة إلى مدارها أساتذةً من قناعات وخلفيات أيديولوجية متنوعة، وبخاصة هؤلاء القادمين من المادية الثقافية والنسوية، والشعرية الثقافية والخلفيات المرجعية الماركسية. وقد حاول هؤلاء الأساتذة - بطرقهم الفريدة - إعادة هيكلة الدراسات الأمريكية والإنجليزية ووضعها ضمن حدود الضرورات التاريخية والاجتماعية والسياسية، في عملية تساؤل معقد لا يفصم بين الخطاب الأدبي وغيره من السرديات الرئيسة؛ حيث انصب اهتمام التاريخانية الجديدة على العلاقة بين النص والمجتمع، في محاولة للتمرد على الهيمنة المتأصلة في الشكلانية الأمريكية والبريطانية الجديدة والتفكير النقدي الجديد والوضعية التاريخية، من خلال كشف القوى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية الفاعلة في النص الأدبي. لقد عمل هذا التمرد على تغيير الاتجاه إلى حد كبير، وكذلك تغيير نطاق النقد الأدبي بالشكل الذي تمت ممارسته في العالم الأنجلو أمريكي والأنجلو أمريكي على حد سواء.

لقد ناقش العديد من العلماء في مقالاتهم ومؤلفاتهم الظروف الاجتماعية والتاريخية التي أدت إلى التاريخانية الجديدة، وأهمها كتاب: «تشكيل الذات في عصر النهضة: من مور لشكسبير» لـ ستيفن جرينبلات، ومقال: «الذاكرة العرقية والتاريخ الأدبي» لـ كاثرين جالاجر، و«الماركسية والتاريخية الجديدة» لـ جون بانيجان، و«التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية» لـ جون براكاكيس، و«نسخة بديلة لكتاب شكسبير» لـ إدوارد بيكتر، و«التاريخانية الجديدة وقلقها: تسييس الدراما في عصر النهضة» لـ بروك توماس، و«التاريخية الجديدة وغيرها من موضوعات النمط القديم (١٩٩٣)» لـ لويس ادريان مونتروز، و«التاريخانية الجديد»، و«تشكيل التخيلات»، و«ممارسة التاريخية الجديدة» لـ جالاجر وجرينبلات، وكذلك الدوريات الخاصة بالتاريخانية الجديدة الصادرة عن جامعة كاليفورنيا[٤]. هذه الكتب والمقالات والدوريات حددت اثنتي عشرة نقطة جوهرية للنقاش تتلخص فيما يلي:

الأولى: أدى فتح المجال في الدراسات الإنجليزية في الثمانينيات إلى استقدام علماء إلى جامعات أمريكية من خلفيات أثنية ودينية وجنسية وسياسية وطبقية مختلفة، والذين أدخلوا بدورهم تحيزاتهم الثقافية والجنسية والأيديولوجية والطبقية الفريدة

في تحليل النصوص الكنسية وتدريسها؛ حيث اعترضوا في الوقت نفسه على القواعد والإجراءات المهيمنة للدراسات الأدبية، فغيرت في ممارسة النقد الأدبي وتدريس الآداب في الجامعات المهيمنة. واتسمت الجامعات البريطانية بالبطء في قبول الممارسات الأدبية من الولايات المتحدة بسبب وجود العديد من السياسات الراديكالية مثل الماركسية من جهة (التي كانت تنحي النوع تمامًا)، والكثير من المعتقدات التقليدية للمؤسسة الإنجليزية من جهة أخرى. أما في آسيا كان نشر هذه الأفكار متخلفًا نسبيًا بسبب المقاومة الفطرية للأيديولوجية الأمريكية (التي تصاغ بها أي ممارسة نقدية نشأت في الولايات المتحدة)، وكذلك بسبب نقص الخبرة وفهم التحول الأيديولوجي وميل الباحثين الآسيويين في الولايات المتحدة إلى العثور على عمل في الجامعات الأمريكية بدلاً من العودة إلى بلدهم الأم.

الثانية: قام باحثو التاريخانية الجديدة الأمريكيين بتأصيل قيمهم الطلابية في خلال الاضطرابات الثقافية والسياسية في أواخر حقبة الستينيات التي كانت بالمصادفة أيضًا فترة ازدهار الحركة النسوية، وتشكيل الهويات الجنسانية، والخصائص الفردية والمجموعات الفرعية الطليعية، وكان تأصيلهم هذا بمثابة المواجهة لوضعهم كطلاب عزل في الستينيات. ثم بعد عقدين من الزمن، شارك هؤلاء الباحثون في واقع اجتماعي سياسي جديد وضَعَهم بمجرد حلوله في الثمانينيات في موقف لا يُحسدون عليه؛ حيث لم يكن بوسعهم التصريح بما يعتقدون، ووجدوا أنفسهم عاجزين عن تطبيق قيمهم وافتراضاتهم على الواقع الاجتماعي السياسي الجديد الذي واجهوه.

الثالثة: وصول خطابات متعددة وغير مستقرة ومنافسة تجسدت في البنيوية، وفي إشكالية المعنى والقيم التي تم طرحها. هذا التحول في المنظور الفلسفي والمنهجي عمل أيضًا على نقل التركيز من الجوهري إلى السياقي، ومن الإنساني إلى التاريخي، ومن الرموز إلى المجتمع، ومن تكريس المعاني الثابتة مغلقة النظم إلى استحداث نظم مفتوحة ذات دلالة. فاكتسبت طرق التاريخانية الجديدة – على الرغم من أنها لم ينظر إليها أبدًا كنظرية، ولكن كممارسة من قبل مؤسسيها– قوةً نظرية تتحدى المنهجيات القديمة، ما أدى إلى فوران فكري عمل على زعزعة الخطابات السائدة. ومنذ ذلك الحين اتجه عدد من النقاد إلى السماوات الأدبية للتاريخانية الجديدة، في كل من الولايات المتحدة وإنجلترا، وكان من أهمهم جوناثان دولليمور، وجين تومبكينز، ودون إي واين، وبين مايكلز، وجان هوارد، وآرثر إي. ماروتي، وستيفن أورجل، وأنابيل باترسون، وبيتر ستاليبراس، وغيرهم.

الرابعة: وجد العديد من النقاد أن الآراء السياسية للتاريخانية الجديدة بشعة ومكروهة، وذلك حين قدم التاريخانيون الجدد رؤى للماركسية والشكلانية الاستعمارية في زي الشعرية الثقافية والنقد الثقافي. وعلى الرغم من أن التاريخانيين الجدد استخدموا النقد السياسي، فقد تعذر تحديد سياساتهم. وهناك أسباب لهذا الاتجاه، فالفكرة التاريخية التي تبناها التاريخانيون الجدد تعود إلى فلسفة مارتن هايدجر، وتُؤول عبر التفسير الألماني بدءًا من هانس جيورج جادامر وصولاً إلى الفرنسي البنيوي الماركسي لويس ألتوسير. إن المادة في معظمها كثيفة بالفعل، وأسهمت في تأخير نقاد الأدب، حتى وصلوا إلى الأفكار الماركسية لريموند ويليامز وتيري إيغلتون. وأخيرًا وليس بآخر كان مصدر الإلهام للتاريخانين الجدد فكرة ميشيل فوكو بأن التاريخ يتحرك من خلال سلسلة من المعارف أو الهياكل التي لا تشكل التفكير فحسب، وإنما تشكل الثقافة برمتها.

هذا إلى جانب نقطة مهمة تتمثل في أن ممارسات التاريخانيين الجدد ليست تشكيكًا ولا تمديدًا لمفهوم فوكو للإبسمتية «المعرفة الإنسانية» في التاريخ، بل هي سقوط في حضنها المغري. ينظر التاريخيون الجدد إلى التاريخ بوصفه «جذاذات عظيمة»، أكثر من كونه «مجموعة من التواريخ المترابطة منطقيًا»، وهم يعتقدون أن الناس يتحركون بلا هوادة وبشكل غير متوقع إلى أماكن جديدة، ويجدون أنفسهم في مواقف جديدة، صانعين معرفة جديدة: أدبية أو تاريخية. ويعتقد جرينبلات - وهوأحد دعاة التاريخانية الجديدة وأحد أهم مؤسسيها - أن التواريخ الأدبية تحتاج أن تأخذ في الاعتبار أهمية «الأحكام العرضية» والقوى المعرقلة الأخرى، أكثر من شرعية السرد أو المشروعية الثقافية التي «تشكل تاريخ اللغات». ولا يجب علينا أن ننسى أبدًا أن زلات اللغة، تعبر الحدود وهي في معظمها لا يمكن التنبؤ بها والسيطرة عليها(٥).

الخامسة: وظف التاريخانيون الجدد ثلاث إستراتيجيات لفوكو: مفهومه للخطاب، وبناء السلطة والمعرفة، وإشكالية موضوعات الدراسة البشرية، وذلك لتعيين موضع الأدب والنصوص الأدبية في سياقهما التاريخي والثقافي. في بعض الأحيان، وجه بعض المؤرخين الجدد إستراتيجيات فوكو لتحليل الخطاب بحيث لا يمكنهم رؤية أي شيء خارج الخطاب، حتى عندما افترض فوكو جدلاً أن الأجسام الحقيقية تتمتع بوجود مادي. لكن فوكو لا يرى أي معنى ملموس خارج إطار الخطاب، فمفهوم الخطاب لم يقدم أية تفاصيل حول وجود الأشياء، بل قدم تفاصيل عن الإبداع وخلود المعنى.

السادسة: يسوق جرينبلات أربعة «افتراضات ممكنة» في التاريخانية الجديدة في النوع، والتي اكتسبت قوة القانون(٦)، وهي:

١- الأدب له قاعدة تاريخية، والأعمال الأدبية ليست نتاجَ وعي فردي؛ بل نتاج عدد من القوى الاجتماعية والثقافية. ومن أجل فهم أدب شخص بعينه، لابد من اللجوء إلى كل من الثقافة والمجتمع اللذين أنتجاه في المقام الأول.

٢- لم يعد من المسلم به حتى الآن اعتبار الأدب نشاطًا بشريًا مميزًا، بل هو رؤية أخرى للتاريخ، ولهذا آثار واضحة على كلٍّ من النظرية الأدبية ودراسة النصوص الأدبية.

٣- منذ أن وجد الأدب والبشر، وكل منهما يتشكل بفعل القوى الاجتماعية والسياسية، فليس بوسعنا التحدث عن جوهر الطبيعة الإنسانية التي تستطيع أن تتجاوز التاريخ. ولأن التاريخ ليس سلسلة متصلة من الأحداث بل محض انقطاعات؛ فلا توجد أية صلة بين عصر وآخر، أو بين بشر ينتمون إلى فئات عمرية مختلفة. رسخ هذه الحالة الوجودية رجالُ عصر النهضة بما قدموه من خصوصيات النهضة بوصفها رغبة متأصلة في حياة الإنسان المعاصر، ومن هنا لا يمكن أن تكون القراءة المعاصرة لنص ما من عصر النهضة هي نفسها القراءة المطروحة في عصر النهضة، ففي جل ما تم تفسيره أدبيًا يمكن إعادة بناء فكر العصر من خلال نص معين(٧).

٤- لا يمكن لمؤرخ عالق في تاريخه الخاص أن يهرب من القيود الاجتماعية أو الأيديولوجية التي شكلته. وبالتالي، فإنه لا يستطيع أن يستوعب الماضي بموضوعية تامة وفقًا لشروطه.

تفترض هذه الافتراضات الأربعة بشكل جوهري أن التاريخانية الجديدة لا تحاول استعادة المعنى الأصلي للنص، ولكنها تستكشف موضع الأيديولوجية الأصلية التي أنتجت النص، هذه الأيديولوجية التي يشي النص بأفكارها ضمن الحدود الثقافية، وأحيانًا بصورة أبعد من ذلك.

منذ أن تم تركيب النصوص الأدبية بتلك الطريقة لقمع الوسائل التي ابتدعوا بها أيديولوجيتهم، لم يعد بوسع افتراض شكلاني جديد أن يساعد النصوص - بوصفها كيانات قائمة بذاتها - في كشف الأدوات الأيديولوجية أو «التمثلات» التي تبني النصوص. ويزعم التاريخيون الجدد أنهم عندما ينظرون إلى النصوص على أنها نتاج إنساني آخر لفكر عصر بعينه، فإن بوسعهم أن يتجهوا مباشرة إلى الأدوات التي شيدت النص كاشفين هيمنتها. وفي هذا الزعم يتبنى التاريخيون الجدد افتراضين لما بعد البنيوية، أولهما: أن النص لا يمكن فهمه إلا إذا وضعنا المزاعم في فكر العصر وليس في عقلية الكاتب. وثانيهما: مبدأ التناص، (فالعمل الأدبي بمثابة وثيقة تاريخية أخرى أو نص متجذر في السياق)، فالتناص هو الوسيلة الوحيدة لفهم السياق. وكلا الافتراضين يتم طرحهما حرفيًا دون استقصاء أصيل أو حجج فلسفية؛ لذلك يحوز كل مؤرخ على معان متعددة لنص ما ويربطها بسياقها دون أن يسأل: لمَ يَفعل ما يفعله؟

السابعة: بالنظر إلى هذه الافتراضات يستعيد التاريخيون الجدد وضع النص في الواقع الاستطرادي الأصلي لعصره الذي أنتجه، فـ جالاجر - على سبيل المثال- يوازي بين تمثيل شخصية وهمية في الرواية الإنجليزية في القرن التاسع عشر وبين المناقشات البرلمانية عبر التمثيل السياسي[٨]. ويرى جرينبلات أن مكيدة (ياجو) ضد (عطيل) في مسرحية شكسبير هي أكبر مؤامرة إليزابيثية هدامة لحرمان الآخر المقهور[٩].

إن مونتروز في «تشكيل الخيالات» يعيد السلطة السياسية والجنسية للملكة اليزابيث ولسيطرتها المتناقضة على خيال الذكور، فهو يرى أن نموذج الذكر الإنجليزي الإليزابيثي يحترم منزلتها البتولية (المطهّرة)، ولكنه - على مستوى اللاوعي - يرغب في السيطرة عليها جنسيًا. ويقرأ مونتروز خبايا المسرحية على أنها محاولة لتقييم الحكم الأبوي على حساب الأمومي[١٠].

تثير هذه الأمثلة العديد من التساؤلات حول ممارسات التاريخانية الجديدة: هل من الممكن لناقد أدبي كشف الأيديولوجية المضمرة بالفعل في النص؟ وكيف يتسنى له أن يجد أن الفكرة غير المقنعة هي بالفعل ما قصدها النص، وليس تعاطفه السياسي الخاص المتخذ سمت الدليل؟ لقد تنبه النقاد إلى كشف التاريخيين الجدد في النصوص الأدبية لهيمنة جماعات السلطة على المرأة، والعمال، والعبيد، والفلاحين.

تبدو تفسيرات التاريخانية الجديدة مرتبة ومريحة بصورة مريبة، كما لو أن افتراضاتهم لا تستند على أدلة دامغة بل مستمدة من استنتاجات مسبقة تبطن لاحقًا النص المختار والأدلة الثقافية. وفي هذا الصدد تبدو التاريخانية الجديدة كمن يضل الطريق؛ فهي تميل بشدة نحو فروض مفضلة عاطفيًا - دون دعم من أدلة قوية، وقناعات قبل الأدلة - بإثارة الحجج البراقة، ولكن في بعض الأحيان يمكن أن تكون القناعات في غير محلها (على سبيل المثال، تفسير جرينبلات لرسوم ألبرخت دورر)[١١]، ويتراءى هذا بوصفه ميلاً عاطفيًا قويًا في منهجية التاريخانية الجديدة نحو التحيز الشخصي، وذلك لجعل الآراء بمثابة أدلة.

الثامنة: تفعل التاريخانية الجديدة الأشياء ذاتها التي تنتقدها في ممارسة الماركسية، ويهاجم جالاجر أساتذة اليسار الأمريكي الذين لا يمكنهم الإسهام في السرديات الكبرى meta-narratives للماركسية (الصراع الطبقي، والقوة الاقتصادية أو سلطة الدولة)، ويصرون على أن السلطة السياسية والاقتصادية موجودة في الحياة اليومية، وبالتالي يجب أن تتم مقاومتها على المستوى الجزئي. وهنا تكمن المشكلة، فالتقليد الماركسي بأكمله - الذي يمثله كل من لوكاس، وأدورنو، وألتوسير، وغرامشي، وحتى ماركس - يحذرنا من إخضاع النظرية للأهداف العملية والسياسية، وهو ذاته

ما تفعله التاريخانية الجديدة تمامًا؛ حيث يرى غريغوري إس. جاي وديفيد إل. ميلر في «خلف آلهة غريبة»، «فالنظريات المهمة والأطر التفسيرية أشباح ضرورية، لكنها غير صالحة لتقديم مزاعم السلطة كي تمثل أنهم غير قادرين على الظهور إلا في ظل الآثار الخاصة بهم»[١٢].

التاسعة: يشير بعض النقاد مثل بروك توماس إلى أن فكرة الحداثة توصف من قبل التاريخانية الجديدة - في عالم ما بعد الحداثة - بأنها رجعية في ذاتها، (وهذا يشكك أساسًا في إمكانية أي حداثة)، وقد التقط نقاد آخرون ممن لا يرون أي شيء جديد في طريقة التاريخين الجدد هذه الحجة وأكدوا عليها. يؤكد نقاد التاريخانية الجديدة أن التاريخانية الجديدة استمدت ممارساتها النقدية من التخصصات الأخرى مثل: علم الإنسان، والتاريخ، والماركسية الجديدة، وأعادت تعبئتها كمنتجات جديدة، وتخلصت من العلامات المستخدمة للتعرف على العلامات التجارية الأصلية.

العاشرة: تقع ضمن تقاليد التأريخ العملي في الولايات المتحدة، معارك التاريخانية الجديدة مع الإنسانيين الليبراليين لإعادة وضع «الكتب العظيمة»، وإعادة تشكيل آلهة القيم الغربية في كلٍّ من الأوساط الأكاديمية والمجتمع. ويأخذ هارولد بلوم على التاريخانية الجديدة بحثها عن الجذور التاريخية لكل نتاج أدبي باستياء كبير، ويتساءل: لماذا لا يتركون المقصد الأدبي يطفو في فضائهم الأدبي؟ لماذا التقليل من شأن النصوص الأدبية بالاستقطاع من حجمها؟ يجد جرينبلات تلميح بلوم منافيًا للعقل إلى حد ما، فتأكيدات الممارسة التاريخانية السابقة الجديدة على ربط النص بالسياق التاريخي والثقافي، هي لمساعدة القراء على تقدير الأدب على نحو أفضل. لكن بلوم لا يزال غير مقتنع.

الحادية عشرة: ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ أن التاريخانية الجديدة نشأت بوصفها ممارسة بشكل كبير، وبوصفها نظرية للنقد الأدبي بشكل أقل. ولا يعمل المنظرون الأوائل فيها تحت راية واحدة، فالنقد التأريخي الجديد لم يشكك في الدراسات الإنجليزية ولكنه حدد بعض الأماكن المشكوك فيها في وقت مبكر. لقد رأى التاريخيون الجدد أنفسهم يبحثون عن أدلة لربط النص الأدبي بسياقه التاريخي، واستمرت هذه الممارسات محافظة على كل من الميول الأيديولوجية الانتقائية والمتنوعة.

الثانية عشرة (الأخيرة): يرى عددٌ من النقاد أن التاريخانية الجديدة نسخة جديدة من التفكيكية الأمريكية في أوائل ثمانينيات القرن العشرين، ويمكن البرهنة على تأثير منهج التفكيكية على التاريخانية الجديدة بأن مجلة والتر بن مايكلز «الصورة الرمزية» توقف صدورها منذ عام ١٩٨١. وقد قدم للعدد الأول من مجلة التاريخانية الجديدة «التمثيل» كلاً من مايكلز، وفيرجسون، وجرينبلات من جماعة بيركلي في عام ١٩٨٢. ولمقارنة الصورة الرمزية بالتمثيل، يقول بروكس توماس: «إنها لا تؤكد فقط على الجذور التفكيكية للنزعة التاريخانية الجديدة لمايكلز، بل تتحدى أيضًا مفهوم أن التفكيكية غير تاريخية لا محالة»[١٣]. إن تأثير نظرية المعرفة التفكيكية لمايكلز - وبخاصة تأثير كتابه «معيار الذهب»، وكذلك تأثير النزوع الطبيعي بشأن إجراءات وممارسات التاريخانية الجديدة - هو أمر حتمي[١٤]. ويفسر مايكلز طريقته التفكيكية في «معيار الذهب» على النحو التالي: «لكي تكتب الكتابة، فإنه لا يمكنها أن تتجاوز العلامات الموضوعة لها. إن الكتابة - في هذا المعنى - تختلف جوهريًا عن ذاتها؛ فلا هي المادة ولا هي المتخيل»[١٥]، وبذلك تصبح هذه العبارة المعيار الذهبي للتاريخانيين الجدد الذين باشروا عملهم في مسيرتهم الأكاديمية عام ١٩٨٠.

الهوية السياسية والاختلاف.

زعزع كلٌّ من: نقد التاريخانية الجديدة والنقد النسوي، والتحيزات الثقافية والسياسية، وسياسات الهوية وثقافة الاختلاف – المزاعمَ الشمولية المخاتلة للنظرية الأدبية والتاريخ والهوية. وغزت الشعرية الثقافية وسياسات الهوية أقسام اللغة الإنجليزية وغيرها من التخصصات، وقد نجم عنها نوعٌ من الشتات الأكاديمي لديهم؛ حيث ظلت التاريخانية الجديدة تنظر إلى النظرية النسوية الناشئة ونقدها للنوع والجنسانية باهتمام، بيد أن كلاًّ منهما وظف تقنيات التفكيكية لتحقيق غاياته. ففي الولايات المتحدة وبريطانيا وبعض الدول الآسيوية مثل الهند واليابان، وجَّهت النظريةُ النسويةُ النقدَ الثقافيَ نحو تحليل دور الأدب في فهم المشكلات الاجتماعية. وقد أدى هذا الاتجاه إلى ممارسة النقد الثقافي الذي يُستخدم بشكل فعال في فهم رموز الاستغلال الجنسي والحياة الجنسية وفضح البنى المهيمنة في العلاقات الاجتماعية والثقافية والمحلية.

حاول النقد النسوي في وقت مبكر معالجة الصور النمطية للمرأة في وسائل الإعلام (كزوجات أو أمهات) لشخصيات متحققة نفسيًا واجتماعيًا. وقد استند هذا التمثيل للمرأة على افتراض يحاكي الواقع ويرى النساء مجموعةً اجتماعية متجانسة، في حين رأى بعض المؤمنين بمساواة الجنسين أن النوع يتقاطع دائمًا مع الهويات الاجتماعية مثل الموظف أو الطالب أو دافع الضرائب، أو الآسيوي. باستخدام نهج البنائية، أمكن رؤية الجنس والنوع استنادًا إلى الدوال الثقافية وليس الماهيات.

هدم شعار حركة المرأة في الستينيات من القرن العشرين «الشخصي سياسي» الحد الفاصل بين المجالين الخاص والعام اللذين شيدتهما الرأسمالية الحديثة بدقة؛ حيث برزت قضايا وضع المرأة، والعمل المنزلي، والعلاقات الجنسية، وتربية الأطفال، وتنظيف المنزل، وممتلكات الأسرة في عالم السياسة السلطة. أدى الوعي المتنامي لمذهب «الشخص–سياسي» إلى سلسلة من التشريعات التي جعلت من التحرش الجنسي والإساءة الزوجية جرائم مستحقة للعقاب. ويتفق تأريخ التاريخيين لعقد الستينيات الآن على أن هذا الوعي السياسي هو الذي خلق الافتتان الأكاديمي بفوكو وما بعد البنيوية في السبعينيات والثمانينيات في نيويورك ومنطقة خليج سان فرانسيسكو. كما قدم إصرار فوكو على أن السلطة تسيطر على الثقافة، والمعرفة، والعلاقات الإنسانية، والسياسة، والملابس، وأساليب الحياة، والميول الجنسية – التأكيدَ على أن التبرير الفلسفي لأي موقف سياسي جديد يجتاح المجتمع الأمريكي. لقد فتح اليسار الأمريكي قنوات في الأوساط الأكاديمية؛ حيث يمكنك الاستماع إلى الأفكار السياسية التي تشكل الثقافة، أو العكس بالعكس. فهناك بعض الأفكار العرقية والجنسية مستترة في زي الحقائق العلمية، مثل: العنصرية العلمية، وتحسين النسل، وتعقيم النساء في ثلاثينيات القرن الماضي، تعيد هذه الأفكار تكرار اعتقاد فوكو بأن «المعرفة ليست موجودة من أجل التفاهم؛ بل من أجل القطيعة»[١٦]. يشير تود جيتلن في «شفق الأحلام المشتركة» إلى أن تمرد سياسات الهوية خَلَقَ مجموعات ثقافية جديدة وجامعات أمريكية محاطة بالبلقنة![١٧]

لم يعترض النقد النسوي فقط النظريات النقدية الحديثة، ولكنه أيضًا خصص بعض الأساليب لتطوير نقده الخاص. لقد أثار النقدُ النسويٌّ الطريقةَ التي تشكل بها الإيديولوجياتُ الخلافاتِ الكامنةَ في المجتمع واللغة بوصفها إشكاليةً، وتطورت هذه الطريقة إلى خطاب عن التحيز الجنسي. وتشير باربرا جونسون إلى أن الخلاف لم يكن دومًا يخفي الدافع للهيمنة أو السيطرة عليها، وتقدم تحليلاً متمرسًا بشأن الخلافات التي تنبثق بين كينونات مثل: الرجل والمرأة، أو الأدب والنظرية داخل خطاب

القراءة الذي لا يتفق عليه في كثير من الأحيان بشكل أساسي، سواء أكان الخلاف ناشبًا من تعقيدات الواقع أم من دوافع السلطة ... وتظهر الخلافات بين الكيانات الثنائية (النثر - الشعر، والرجل - المرأة، والأدب - النظرية، والشعور بالذنب - البراءة)، وتعمل السلطة على قمع الخلافات داخل الكيانات، وكذلك على قمع الطرق التي يختلف بها كل كيان عن آخر[18].

في عملية تفكيك الخطابات يكتشف جونسون أن الخلافات بين الخطابات يمكن أن تعزى إلى تناقض «داخلها»، والطريقة التي تنبني بها بعضُها ضد بعض[19]. ولنا أن نستكشف فكرة التبعية بتوظيف الأطر النظرية عند كل من: فريدريك هيجل، وفريدريك نيتشه، وفرويد، ولويس ألتوسير، وميشيل فوكو، وبتلر. تلك الفكرة التي تعني فعليًا أن تمتلك وعيًا وتصبح تابعًا، وتستخدم فكرة التبعية بربطها بمفهوم الهوية لفهم هويات مثليّ الجنس. إنها تستخدم طريقة بريكولاج (استخدام أجزاء وقصاصات) للتشكيك في الافتراضات الأساسية للتحليل النفسي الفرويدي الذي يبني الشخص على أساس كونه ذكرًا أو أنثى. كما تجادل بأن النوع ليس بناءً اجتماعيًا ولكنه عرض أو أداء ينبني على علامات، الزي أو القناع. إن بناء فرويد للنوع يتعلق بالأداء أكثر من الجوهر.

وتطرح بتلر فكرة التعددية أو التوقفات لنبذ السرديات الكبرى التي تصف المرأة ضمن الوجودية والتعميم الفالوسنتري (مركزية الذكر في اللغة) أو الخطابات البيولوجية. فهي ترفض رتبة العالمية المجردة التي وظفها فرويد، وجاك لاكان، ولوسي إيريجاري لتكوين امرأة[20]. وترى بتلر أن النوعَ عملية ذاتية تتوسطها «مصادفات التاريخ الشخصية» التي قد تفتقر إلى أي «تماسك داخلي» على الإطلاق، فالقراء يلفتون الانتباه كثيرًا إلى أنهم ليسوا متأثرين فحسب، بل خاضعين للقوى الاجتماعية. ففي وسعهم في بعض الأحيان التفاوض أو مقاومة الخطاب السائد في النص أو المواقف التي هم على قناعة أن يتخذوها. في الحياة النفسية للسلطة، ترى بتلر أن الحيوات النفسية للموضوعات ليست مجرد مؤثر، ولكنها أيضًا تخضع إلى حد كبير إلى القوى الاجتماعية، وتحلل الطريقة التي يتم بها تشكيل الموضوعات اجتماعيًا وجسديًا. وتشير إلى أن نظريات التحليل النفسي وتحليل الخطاب حسب رؤية تجاهلت العلاقة الجوهرية بين القوى الاجتماعية والنفسية والطريقة التي تتحكم فيها هذه القوى على الموضوع[21]. وفي السنوات الأخيرة عمل النقد النسوي على تفكيك الهرمية الذكورية للجنوسة والنوع، فارضًا معاني جديدة لثقافات وتواريخ طوائف واسعة.

لقد كشفت الخطابات النسوية الأساليب الخفية التي من خلاها هزمت أصوات النساء، أو قمعت أو تم الاستيلاء عليها داخل النصوص الأدبية ومن خلالها، ولكن النظرية النسوية في أمريكا كانت أكثر راديكالية؛ إذ أسست نقدها المميز الخاص على الهيْمنة والجنسية، بشكل يختلف تمامًا عن التاريخانية الجديدة.

تناقش جانيت تود الاعتقاد السائد بأن وجهات النظر النسوية كانت تتسلط على الكتابة في عقد الثمانينيات في الجامعات الأمريكية، وبخاصة جامعة ييل (التي تفاخر بأعضاء هيئة تدريسها: باربرا جونسون، وشوشانا فيلمان، ومارغريت هومان)، وكذلك جامعة برينستون (التي كان يعمل بها كل من: إلين شوالتر، وساندرا جيلبرت، ومارغريت دودي). وترى تود أنه على الرغم من أن بعض هؤلاء من رواد النسوية قد شكلوا مافيا أكاديمية، فقد كُنَّ بعيدات عن بناء مؤسسات نسوية في هذه الجامعات[22]. وقد اعترفت تود أنه، حتى أواخر الثمانينيات، لم يصنع النقد النسوي «أي تقدم في المؤسسات في بريطانيا»، كما حدث في أمريكا.

وأيًّا كان نجاحه في بريطانيا، فقد حدث في المعاهد الفنية. أما في الجامعات تم مزجه بالنظرية الأدبية بشكل أكبر أو أقل؛ حيث كان مكروهًا من قِبَلِ الأكاديميين القدامى باعتباره نوعًا من «التجريد»، ومحبوبًا من قبل العلماء الشباب باعتباره وسيلة سريعة لتحقيق الشهرة الأكاديمية.

لم يكن للنقد النسوي تأثير كبير سواء على السياسة والمناهج الجامعية أو الشرائع الأدب في المملكة المتحدة. وتخلص تود إلى أن «نمط التحليل النسوي الاجتماعي والتاريخي الأميركي» ازدهر بالكاد في المملكة المتحدة خلال هذه الفترة[٢٣]. في السنوات الأولى تم تقييد كلٍّ من النقد النسوي والتاريخانية الجديدة معًا بهجوم مشترك قائم على التقليد الإنساني الليبرالي، وقد هاجم النقد النسوي الهيمنة الذكورية في حين زعزعت التاريخانية الجديدة الافتراضات الأدبية للثقافة الليبرالية. واجه رواد النسوية بصورة واضحة نوعًا ما، الأيديولوجيةَ المهيمنةَ في التقليد الإنساني الليبرالي الذي ظل حتى الآن يبرر الشرائع الأدبية على أساس شموليتها وضرورتها، بدعوى أن الأدبية كانت نزيهة حين شملت التجربة الإنسانية العالمية. وقام النقد النسوي بتفنيد مزاعم الإنسانيين الليبراليين بأن المعرفة الأكاديمية كانت غير سياسية إلى حد كبير، وغير نفعية وغير منحازة من خلال ربط الممارسة الأكاديمية بالصراع الاجتماعي والسياسي. وفي الآونة الأخيرة، أصبح النقد النسوي الجديد أكثر اهتمامًا بالبحث عن التاريخ لاستعادة النصوص المكبوتة التي كتبتها كاتبات نساء، من مجرد مهاجمة قوى الهيمنة الذكورية في حد ذاتها.

التمثيل عند فوكو.

قدم فوكو منحىً جديدًا لقضية التمثيل. فهو لم يره ببساطة مجرد إنتاج لمعنى في سياق ثقافي معين، بل اعتبره إنتاجًا للمعرفة ذاتها. وهذا النهج حدث من خلال طريقة الخطاب ولم يكن وظيفة أخرى للغة فحسب. ففوكو يرغب في معرفة أسلوب فهم البشر لذواتهم ثقافيًا، وكيف تم إنتاج المعرفة الاجتماعية ومشاركة المعاني بين الناس في مختلف الأعمار. وقد كشف عبر بحثه عن طرق محددة يتم من خلالها إنتاج معنى (وقد صاغ هذه الطرق لاحقًا إلى قواعد)؛ كما صيغت هذه الطرق في جمل محددة وخطاب منظم. والخطاب عند فوكو يؤدي دور الجمل نفسه، ويمثل المعرفة ويطرح موضوعات مدوية في فترات تاريخية. وبما أن جميع الممارسات الاجتماعية مسئولة في الأساس عن إنتاج المعاني (التي أثرت على السلوك الإنساني وشكلته)، فإن الخطاب استطرادي أساسًا في الطبيعة. أوبمعنى آخر، التعامل مع خطاب ما بطرق المعرفة التي أنتجته وأجازته وخلدته عبر وساطة اللغة. رأى فوكو أنه من الممكن مناقشة السلطة الغالبة للخطاب في بناء الموضوعات وإجازة بعض الطرق المقبولة لتلك الموضوعات في وسط ثقافي معين، بإدراج معظم الأشياء التي حدثت في المجتمع وفي حياة الناس ضمن إطار أكبر من الخطاب. وعلاوة على ذلك، فإن الخطاب أيضًا قد حدد وأنتج المعرفة وأهدافها، والطريق إلى العقل، وطريقة تنفيذ الأفكار وتنظيم سلوك الإنسان. كما أدى الخطاب دورًا ضمن حدود معينة، لا يمكن تجاوزها، وقد فرضت تلك الحدود قيودًا، ومنعت الناس من تشييد أنواع معينة من المواضيع أو إنتاج المعرفة. كما أن الخطاب لم يتضمن بالضرورة نصًا واحدًا أو جملة أو حدثًا، بل كرر أنساقه في التفكير والمعرفة عبر مجموعة واسعة من النصوص، تعمل وتؤسس في المجتمع. أطلق فوكو على هذا النمط المتكرر «الإبسمتية» التي كلما تمت مشاركتها سياسيًا ومؤسسيًا خلال الأشياء، والأساليب والإستراتيجيات اكتسبت نمطًا خطابيًا. وقد ابتعد فوكو عن سيميائية اللغة والمغزى لفرديناند دي سوسير وبارت مركزًا على علاقات السلطة داخل «العلوم الاجتماعية الشخصية» مثل

علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية الأخرى[٢٤]. وقد اكتسبت هذه التخصصات قوة الخطابات الحديثة، والمخزونات المعرفية، معرية حقيقة البشر والعالم من حولهم، مثلما فعل الدين تمامًا من قبل. وانتقل فوكو من «الهياكل الدالة» إلى «علاقات القوة» الإستراتيجيات والتكتيكات. وكما فعل فوكو، رفض التاريخيون الجدد أيضًا المنطق الهيجلي الماركسي وسيميائية سوسير.

يرى فوكو في السلطة/ المعرفة، أنه ليس بوسع الجدلية - بوصفها منطقًا للتناقضات- ولا السيميائية - بوصفها بنية تواصل - أن تعمل لصالح كشف حقيقي للصراعات. فـ«الجدلية» تعد وسيلة للتهرب من واقع لصراع مفتوح ومحفوف دائمًا بالمخاطر وذلك بتخفيضه إلى مخطط هيجلي، و«السيميولوجيا» هي وسيلة لتجنب طابعه العنيف الدموي والفتاك بتخفيضه إلى النموذج الأفلاطوني الرصين في اللغة والحوار[٢٥]. ولفهم الصراعات، اعتمد فوكو نهج البنائية الذي يختلف عن المقاربات السيميائية والجدلية. ومن خلال مهاجمة نظريات التمثيل وطرح منهجية مغايرة لتشييد المعنى، قام فوكو بتعديل وجهات النظر ذاتها التي أوجدت عالمنا. وكان المنهج البنائي بمثابة خروج جذري عن المنهج الانعكاسي السابق والمنهج القصدي. فالمنهج الانعكاسي يرى المعنى ملازمًا (في الأشياء والأحداث والأفكار والناس) في العالم مثلما عكسته اللغة.

لقد طُبقت فكرة الإغريق عن المحاكاة في المنهج الانعكاسي (الماركسي) لتوضح كيفية تمثيل الطبيعة وانعكاسها في اللغة، مما أدى إلى نظرية المحاكاة التي تبينوا من خلالها محاكاة الأحداث البطولية لإلياذة هوميروس في الكون. وعلى العكس من ذلك رأى المنهج القصدي أن المؤلف/ المتحدث يفرض معناه في الكون من خلال الوساطة اللغوية، لكن اللغة لها أعرافها الخاصة بها وقوانينها وقواعدها التي لابد لنا من التفاوض من أجل التعبير عن أفكارنا بوضوح. فاللغة تمتلك خصيصة اجتماعية مميزة، تلك التي تتحرر قليلاً أو كثيراً من أي معنى جوهري تتمتع به هذه الأشياء أو قد يعزوها الناس في أفعال الكلام أو الكتابة. فليس هناك معنى مسبق للأشياء. ويرى المنهج البنائي أننا نشيد المعنى من خلال نظام التمثيل الرمزي باستخدام المفاهيم والعلامات. وأن العالم المادي موجود في ذاته ولكنه لا يكتسب معنىً إلا حين نستخدم نظام اللغة.

من الواضح، أن معاني الأشياء تختلف من ثقافة إلى أخرى فلكل ثقافة رموزها الثقافية المختلفة، ونظامها التصنيفي ودلالتها. وبشكل عام يقبل التمثيل قدرًا من النسبية الثقافية أو عدم وجود التطابق التام في المعنى. لذا نحن بحاجة إلى طريقة لترجمة عقلية أو تصور لعالم ثقافة ولغيره، إذا أردنا أن ننجح في فهم المعاني في ثقافات أخرى. وتكتسب الخطابات والتمثيل والمعرفة قوة الحقيقة فقط ضمن سياق تاريخي متميز، ولا تمتلك استمرارية منطقية من سياق تاريخي إلى آخر.

عمل فوكو بطريقة أخرى غير الطريقة غير التاريخية للسيميائية، وذلك عن طريق الخطاب التاريخي أو الإبسمتية. ففي كتابه «حفريات المعرفة»، قام فوكو بتحليل خطاب الجنون السائد في المجتمع. فالجنون- على سبيل المثال- ليس حقيقة موضوعية، بل وظيفة في تشكيل الخطابية تعرف بالجنون بطريقة واضحة يبدو عليها المجنون[٢٦]. وبالمثل تم تشييد الجنسية والهستيريا أيضًا ضمن خطابات خاصة بهما؛ إذ ظهرت الرغبة الجنسية والخيال في المجتمعات الغربية في لحظة تاريخية معينة وليس قبل ذلك[٢٧]. فأشكال سلوك الشذوذ الجنسي موجودة في الماضي، لكن المثلية الجنسية بوصفها فئة اجتماعية خاصة نتجت في أواخر القرن التاسع عشر استنادًا إلى نظريات

القرن الجنسي الداعر. كما ظهرت المرأة الهستيرية أيضًا مع ظهور وجهة نظر القرن التاسع عشر عن الهستيريا كمرض أنثوي في المقام الأول![٢٨]

خلق صعود المجتمع الصناعي في القرن السابع عشر في أوروبا شعورًا بعدم التسامح تجاه الشخص المجنون. وعمل على اعتقال المجانين، جنبًا إلى جنب مع العاهرات والمرضى والعاطلين عن العمل، باعتباره مجتمعًا رأسماليًا لا يمكن أن يتسامح مع «مجموعة من المتشردين». ويرى فوكو أن «عدم القدرة على العمل هو المعيار الأول للجنون»[٢٩].

وفي القرن الثامن عشر تغير الوضع بالنسبة إلى فئات أخرى من المتشردين فيما عدا المجانين، وحين تسارعت عجلة التنمية الصناعية في القرن التاسع عشر، شوهدت البروليتاريا العاطلة على أنها قوى احتياطية عاملة وتقبلها المجتمع، ولكن أولئك الذين لا يقدرون على العمل ظل يُنظر إليهم بوصفهم مجانين وظلوا مقيدين.

ويخلص فوكو إلى أنه: «يمكن القولُ بأن المجنون هو (تجسّد الآلهة Avatar) لمجتمعاتنا الرأسمالية، ويبدو أن وضع المجنون في الأساس لا يختلف على الإطلاق بين المجتمعات البدائية والمجتمعات المتقدمة. وهذا لا يدل إلا على بدائية مجتمعاتنا»[٣٠]. في «ولادة العيادة» يستكشف فوكو التحول في الفهم الطبي لطبيعة المرض؛ حيث أوضح المفهوم الكلاسيكي وجود المرض باعتباره منفصلاً عن الجسم. إلا أن المفهوم الحديث عمل على تغير هذا الفهم من خلال طرح فكرة أن المرض يرتسم على معالم الجسم. لذا يجب على الطبيب أن يوجه عينيه إلى الملامح الواضحة للجسم لرسم مسار تشريحي للمرض[٣١].

منذ أن غدا هذا الفهم الطبي محددًا ثقافيًا وتاريخيًا، تعذر تركه خارج الخطاب الذي أنتج هذه المعرفة. أيضًا كانت هناك انقطاعات، وانتهاكات وعدم استمرارية بين ممارسة خطابية وأخرى.

تبنى التاريخيون الجدد - مثل: جالاجر، وجرينبلات، ومونتروز - إبستيمية فوكو، وتمثيله، وخطابه وتشكيلاته الخطابية للجنون والجنس والمرض، من أجل وضع النص الأدبي في سياقه أو لحظته التاريخية. فهي تصور الأعمال الأدبية على أنها منتجات ثقافية ووسائل أيديولوجية. وترى الأدب بمثابة وسيط بدلاً من محاكاة لأداء الإنسان؛ وبهذا المعنى يشكل الأدب المعنى بدلاً من أن يعكس العصر. فتبدأ علاقة جدلية في الظهور بين التاريخ والنصوص الأدبية، كإنتاج ومنتج. وينظر التاريخيون الجدد إلى التاريخ ليس باعتباره معرفة صماء بل باعتباره منهجًا أيديولوجيًا يكمل نفسه عند الانتهاء من عمل فني. كل هذا يبدو مألوفًا للقارئ حسب خطاب فوكو.

يركز منهج التاريخانيين الجدد الاهتمام على المستويات العليا من التسلسل الهرمي الاجتماعي (الكنيسة، والحكومة الملكية، والطبقات الغنية) لدعم استنتاجاتها من البحوث في تخصصات: العلوم السياسية، وعلم الإنسان، وعلم الاجتماع. بالدخول في ديناميات التفاوض، وتبادل الربح والتداول، في محاولة لرؤية الأدب على أنه ليس فوق قوى السوق، ولكنه متجذر فيه إلى حد كبير، ويحكمه المبدأ الاقتصادي للعرض والطلب. وعلى وجه العموم يرى التاريخيون الجدد أن لجميع الأنشطة الثقافية تأثيرًا مهمًا على التحليل التاريخي للنص الأدبي من مسارات مزدوجة النوع إلى طرق رسم الخرائط في عصر نهضة إنجلترا، وخصوصًا مسرحيات شكسبير، وتقع قضايا: السلطة، والثقافة، والحكم الذاتي المفترض للذات، والهيمنة السياسية الثقافية المسيطرة على النفس برمتها ضمن منطقة بحثهم. إن استقصاء نص ما كما وظفته التاريخانية الجديدة واختيار الموضوعات المطروحة للنقاش تعد طريقة فوكونية، فالقضايا في نص ما تتعلق بعلاقات السلطة، والاحتواء،

وهدم السلطة، والمؤشرات التاريخية والثقافية، والصلات بين اللغات والمعرفة والسلطة، ونماذج من هوية البشر، وتُرسيم خرائط لطبيعة الجسد، والوشائج الحقيقية للسلطة في تفسير النص. ويعد تمثيل البنيويين للهوية في رواية القرن التاسع عشر بالتمثيل البرلماني، والاستعمار الإليزابيثي والقهر، وبناء الآخر في عصر نهضة إنجلترا. وليس الخطاب الملكي القائم على الملكية الأمومية في مسرحيات شكسبير سوى محاور مستفادة من تعبير فوكو الموجود في منهج التاريخانية الجديدة.

التاريخ المنسي.

عملت الجهود التي بُذلت مؤخرًا بشأن فضح الوعي التاريخي أو «التاريخ المنسي» في المجتمع الأمريكي والأوساط الأكاديمية، على إنعاش اهتمام العديد من العلماء بالجوانب التاريخية والاجتماعية والسياسية في الدراسات الأدبية. فاستيعاب التاريخ من خلال دمجه في الوعي اليومي من تجربة الإنسان المعاشية، وتقليص تفاصيل لا حصر لها لتجربة حياتية ما إلى خلاصتها، هما طريقتان توأم لخطابين سائدين عملا على نفي دور التاريخ في تشكيل التفاصيل والخلاصات على حد سواء. وكان هذا هو ما حدث ويحدث أحيانًا الآن.

إن مفهوم الذاتية منذ عصر ديكارت هو المفهوم الأساسي والتأسيسي في الفلسفة الحديثة. وقد رأى هيجل أن مفهوم «ذاتية المرجعية» بمثابة مؤشر مرجعي للعصر الحديث. يرى هيجل: «إن عظمة عصرنا ... تكمن في حقيقة أن الحرية، والحيازة الغريبة للعقل حيثما تكون في موطنها مع ذاتها في ذاتها تكون مدركة»[٣٢]. إن قدرة العقل أن يكون «في موطنه مع نفسه وفي نفسه» هو القدرة المعرفية التي تعزو إلى انعكاس الذات وتتحول إلى وعي بالأشياء وتمثيلاتها. وبهذه الطريقة نكاد نصل إلى دليل يمكننا على أساسه أن نشك أو ننتقد كل شيء، وهكذا «الحداثة» - كما يؤكد يورجن هابرماس - «تفخر بروحها النقدية التي لا تقبل شيئًا بديهيًا إلا في ضوء أسباب وجيهة»[٣٣]. يطور هذا الطرح موقف النقد الذاتي تجاه التقليد ويعزز اعتقادًا معياريًا في حرية الإرادة وتحقيق الذات، وينشأ الاعتقاد المعياري - حسب هيجل - كنتيجة للبنية المنطقية المجسدة في مبدأ الذاتية. التي لم تعد مقيدة بمنطق تقليديتهم، فالموضوعات الحرة بحاجة إلى خلق التزامات جديدة من خلال مهاراتهم التواصلية. والأفراد لابد أن يسردوا قصصهم الخاصة ويعانوا من القلق في اتخاذ قراراتهم بأنفسهم.

من بداية الخمسينيات إلى أواخر السبعينيات فتح المنهج السردي التقليدي في الدراسات التاريخية طريقًا إلى المنهج البنيوي الذي استبدل الهياكل لصالح الأحداث. وتجادل البنيويون (بارت، وفرناند بروديل، ومجموعة أنالي)، والروائيون حول مسألتين: الأولى، كيف ينبغي بناء الماضي (البيانات والسجلات، والهياكل، وغيرها)؟ والثانية، كيف يمكن استحضار الماضي في الخطاب الإيديولوجي (القصص، اليوميات، الحسابات الشخصية، وغيرها)؟ ولكن قبل أن يتم الرد على هذين السؤالين بشكل مُرضٍ استولى لاعب جديد على النقاش. استفاد باحثو فلسفة التكوين، أو مؤرخي النص المكتوب من سرد نتائجهم، واكتسبوا حالة وجودية. وقد رتبت الأحداث التاريخية الآن باعتبارها قصصًا لعوامل بشرية وليس بوصفها روايات علمية كي تمثل الواقع. وقد أَوْلى كل من ريكور، بارت، جادامر، آرثر دانتو، هابرماس، فوكو وغيرهم الاهتمام بتقنيات السرد ودور العصر. كل هذا أدى إلى ظهور الفلسفة الشكلانية وإعادة الاهتمام بأعمال سبينوزا[٣٤]. وأصبح صعود الشكلانية، وانهيار التمييز بين الشكل والمضمون وتصاعد التأريخ النقدي (الذي رحب بجميع النظريات التاريخية) لعنة على كل من مؤرخي اليسار واليمين. وقد أيدت نظريات

التناص فكرة أن الحقيقة يتم تمثيلها فقط، وليس لها أي وجودية قبل أن توجد، فالولوج إلى الماضي الحقيقي لا يمكن أن يكون إلا من خلال التمثيل، وهناك تمثيلات قابلة للقياس باعتبارها مؤشرًا، أو أيقونة أو رمزًا. يرى منظرو التناص التصوير بوصفه أشياء مدرجة أيضًا في الخطاب التاريخي. وإذا كان الخطاب مسرودًا فإن الموضوعات الممثلة للخطاب لابد وأن تحظى بقدرة تاريخية وتعبيرية.

لقد كان لطبيعة التناقض في الأحداث التاريخية المثارة في البحوث التاريخية تأثير قوي أيضًا على النظرية الأدبية. وتضمنت الطفرة في التفكير السوسيو تاريخي والسياسي في الدراسات الأدبية هذه المشكلة. فقد استولت على مزاج واتجاه العصور بتحويل تركيز التحليل الأدبي من النماذج اللفظية (الرموز، أو التقنية، أو اللهجة، أو المعنى) إلى تحليل الممارسات الأيديولوجية (الهياكل الخطابية، والتقويض النصي، والتصنيف الاجتماعي والسياسي).

ويميل الهاجس المشتبك الآن بأصول سوسيو-سياسية إلى نتاج الإنسان الثقافي إلى تقليص الأدب إلى هامش تاريخي، وبالتالي إهمال تعقد وتفرد النصوص في ذاتها. في الماركسية والشكل، يوضح فريدريك جيمسون أن واقع العالم الخارجي – إلى حد كبير- «مستبطن» في الأشكال الخطابية مثل الرواية. فسرد القصص ليس شيئًا تافهًا، بل «مقاربة من الوعي الذاتي في السرد التاريخي»[٣٥]. لكن جيمسون يحذر أنه من السذاجة الاعتقاد بأن التاريخ «يحدث فقط»، كما يفعل العديد من التاريخيين الجدد؛ إذ فشلوا بطريقة أو بأخرى في الإجابة عن أسئلة من مثل: كيف ولماذا يحدث التاريخ؟ ومن الأشخاص المتضررون من ذلك؟[٣٦] كما يجب أن نتوخى الحذر في تنبيه ألتوسير بشأن الأفكار السائدة في المجتمع؛ لأنها قد تحمل رسائل مضمرة من المؤسسات أو البيروقراطية، على محمل الجد[٣٧]. وينبغي أن يكون هدفنا إزالة الغموض عن هذه الأفكار وتعرية البناء.

لقد دَفَعَ حرصُ التاريخيين الجدد على ربط الأدب بالسياسية (إيف كوسوفسكي سيدجويك) لأن تسمي نقد التاريخانية الجديد بأنه نقد «كلب جيد/ كلب سيء» إذ يقوم بمدح الكُتَّاب «التقدميين»، وينال من كُتَّاب «الرجعية»[٣٨]. فالممارسة تفشل في الدخول في نوع من الانتقادات أكثر دقة، تقبل الثنائيات والمشاكل المتأصلة داخل الثقافات، وتقر بأن الكتاب يتصارعون دائمًا مع هذه المشاكل بطرق فريدة خاصة بهم دون محاولة أو القدرة على حلها.

النص والسياق.

في السنوات الأخيرة خضعت نظرية النص لتغييرات كثيرة تتخطى حدود المغالطة القصدية والمغالطة الوجدانية. فالبنيويون وما بعد البنيويين يحملوننا على الاعتقاد بأن النص يتمتع بعدم التأثر الذاتي بفعل نوايا الكاتب. وعلى الناقد أن يقوم فقط بتقييم الدوال داخل الهيكل المنظم للنص. ومع ذلك يرى أصحاب النظرية القصدية النص على عكس ذلك تمامًا. كوينتن سكنر في «المعنى والفهم في تاريخ الأفكار»، يدعي أنه لكي نفهم النص التاريخي بشكل تام، فمن الضروري أن نفهم أولًا نية المؤلف والسياق الذي كتب النص[٣٩]. يشير بول ريكور إلى أن نصًا ما، (أو أي نتاج ثقافي مثل: قصيدة، أو رواية، أو مسرحية، أو لوحة) هو قبل كل شيء عمل مصنوع بوعي وبمؤلف محدد (على عكس الأسطورة)، وتلك القصدية لا يجب وضعها جنبًا إلى جنب مع فهم النص[٤٠]. ويقدم ريكور نظرية البعدية النصية أو المسافة التي يقطعها نص ما عن ظروف إنتاجه الأصلي. لكن أنتوني جيدنز بادر بالإشارة إلى أن البعدية ليست سمة في النص ولكنها «سمة من سمات الحياة الاجتماعية على وجه العموم،

تعمل على تخليص نتاجها من المدخلات القصدية لمبدعيها»[٤١]. يقول جيدنز كذلك أنه ينبغي فهم النص أيضًا في سياقه: «يقتضي القبض على معاني النص - كما فهمها أولئك الذين أنتجوه - تقصي الظروف المحيطة به»[٤٢]. ويدعم كلٌّ من ريكور وجيدنز بقوة ثلاث ممارسات: فهم نص ما خارج السياق، وتحليل نص داخل السياق، ودراسة النص في طور تكوينه. ويؤكد بنديكت أندرسون أن الدول القومية تعرف نفسها دائمًا ببساطة من خلال النماذج المطبوعة من الرواية والصحف أكثر من الدراسات العلمية أو التجريبية[٤٣].

ويشكل أفراد أمة ما مجتمع متخيلاً، و«صورة لتواصلهم» مع الآخرين، حتى في حالة التنوع من خلال هذين الوسيطين. فالرواية توفر لهم نصًا بالإنابة عن صاحبه يمثل «صلابة مجتمع منفرد، يحتضن الشخصيات والكتاب والقراء» مداولاً الزمن[٤٤]. ولكن هذا لا يعني أن الرواية هي خطاب دون وساطة من الدولة أو الحياة القومية. وتلعب مدومة التذوق؛ الجماعات المشكلة للذوق والناشرين والنقاد والقراء دورًا مهمًا، لكن الرواية تحاول تجسيد مشاعر الطبقة الوسطى وتطلعاتها. ويحملنا إدوارد سعيد على الاعتقاد بأن اهتمام النقاد برد الأدب إلى «الأداء»، والعمل على استنطاق أصوات محددة مهيمنة، ومزاحة، أو مسكوت عنها يتم من خلال المقاربة الدقيقة للنصوص. «للنصوص قوىً فعالة تميِّز خطابًا ما مهيمنًا مضمرًا» بفعل سلطة معينة لقيم بعينها تشمل الآخرين. وينبهنا إدوارد سعيد بضرورة الاحتراس من هذه المركزية الأحادية، يقول: «إن النصوص هي نظام قائم على أنظمة بفعل قوى الثقافة السائدة لدى بعض البشر بتقدير مكوناته المتنوعة. إن النصوص بعد كل شيء ليست نظامًا متناغمًا مثاليًا من لحظات متساوية في تلك المثالية»[٤٥]. فالرواية الإنجليزية في حد ذاتها تعد نتاجًا من مزيج مَرضِي لطموحات البرجوازية والأفكار التوسعية للإمبراطورية الإنجليزية. يقول سعيد في الثقافة والإمبريالية: «بالنسبة للكاتب البريطاني، فإن "الخارج" كان يُحس بغموض وبحماقة لكونه خارجًا، أو دخيلاً وغريبًا، أو بطريقة أو بأخرى "ملكًا لنا" لنسيطر عليه، أو نتاجر فيه "بحرية"، أو يحظر حين يتم تحفيز السكان الأصليين لهذه المشاعر والمواقف، والإشارات، ويصبح عنصرًا رئيسًا في رؤية موحدة، أو رأيًا ثقافيًا إداريًا، للكرة الأرضية»[٤٦]. ويرى سعيد أن رواية القرن التاسع عشر باعتبارها خطابًا ثقافيًا يعمل على تعزيز الهيمنة السياسية للإمبراطورية البريطانية في مستعمراتها بمفهومها المتعلق بالعالمية أو الإنجليزية وإضفاء شرعية منطقية على الممتلكات الإقليمية. والآن لابد أن تطيح الرواية في العالم الثالث بالهيمنة الإمبريالية، وتعالج الجروح النفسية وتجد صوتها الخاص. ويكتب سعيد: «إن العديد من كتاب ما بعد الاستعمار الأكثر إثارة للانتباه يحملون ماضيهم داخلهم، كما يحملون ندوب لجروح مهينة، ويحملون تحريض على ممارسات مختلفة، وإعادة تفسير خبرات قابلة لإعادة الانتشار، فيتحدث فيها الساكن الأصلي الصامت سابقًا ويعمل على خلفية مقتطعة من الإمبراطورية ...»[٤٧].

ولكن النخبة فقط، الطبقة الوسطى المعولمة «السكان الأصليين» تستطيع التحدث إلى «الإمبراطورية»، حين تسمح الإمبراطورية لها بذلك. تحتل كتابة الرواية الهندية بالإنجليزية فيما بعد الاستعمار مكانة متميزة في عالمها الخاص على الرغم من أنها تزعزع هيمنة الغرب. وبعبارة أخرى رواية ما بعد الاستعمار توظف ضمن نقطة التقاطع المهيمنة للامتياز والمعارضة. وفي هذا الموقف فإن كاتب ما بعد الاستعمار يروي مأساة الشعب ككل، هادمًا النظام الذي ميزه، والنخبة غير الموقرة، ومؤرخ الفن الهدام. على الرغم من أن هذه النقطة تم تناولها بشكل جيد فهي تهمش الطرق البريئة التي بها تشيد العالم المستعمر واحتوى الغرب الإنجليزي نفسيًا.

في كتابه «حول التفكيكية»، يتحدث جوناثان كلر عن النظرية النقدية بوصفها «نوعًا غير متجانس لابد وأن يُمَيَّز»[٤٨]. وفي كتابه «تتبع العلامات»، يوضح أكثر:

إذا كانت الأعمال بحقٍّ هي نتاج بشري ذاتي فقد لا يكون هناك شيء بوسعنا القيام به غير أن نفسر كل عمل منها، ولكن لأنها تشترك في مجموعة متنوعة من الأنظمة مثل: تقاليد الأجناس الأدبية، ومنطق القصة وغائيات الأحداث، وتكثيفات وتنحيات الرغبة، والخطابات المعرفية المختلفة للمعرفة - فإن بوسع النقاد التحرك عبر النصوص نحو فهم الأنظمة والعمليات السيميائية التي تجعلها محتملة الحدوث[٤٩].

ويلفت كلر انتباهنا إلى التمييز الأساسي بين النظرية والأشكال المختلفة في النقد الثقافي، فالنقاد يستطيعون توظيف النقد الثقافي كوسيلة تأطيرية لفهم نظام وسيميائية الثقافة التي تم إنتاج النص فيها.

يسوغ جرينبلات في كتاب «تشكيل الذات في عصر النهضة»، مركزية النص الأدبي في نقده. فيرى أن «الفن العظيم هو سجل حساس غير عادي من الصراعات المعقدة والتجانس الثقافي، ويرجع ذلك في جزء منه إلى الميل والتدريب، فأيًا كانت القوى التفسيرية التي أتمتع بها فإن مبعثها أصداء الأدب»[٥٠]. ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ أن التاريخانيين الجدد، مثل جرينبلات وغيره، قد تمرسوا كنقاد للأدب؛ ومن ثم يبقى الأدب مهمًا بدرجة كبيرة بالنسبة إليهم لتطبيق تمرسهم الأدبي بشكل موسع عليه. وليس من الصعب على الإطلاق أن نفهم من هذا المنظور الثورة التاريخانية الجديدة ضد النقد الجديد. من خلال تحدي ميل النقد الجديد إلى تصوير الخطابية (اللغة، والتقنيات الأدبية، والنظرية... إلخ) والاجتماعية (التاريخ، أو الثقافة الطبقة، أو الجنس، أو السياسة، أو الأيديولوجية) كمجالات منفصلة، وقد أكدت التاريخانية الجديدة فكرة أن «النظرية» ليست منفصلة عن الأيديولوجية أو فوقها في الواقع - خلافًا لاعتقاد جيه هيليز ميلر- فالنظرية متجذرة في الأيديولوجية. مما لا شك فيه أن هناك نقاط اتصال وتوافق بين النظرية والأيديولوجية، بين قراءة خطابية محضة لنص ونقد ثقافي على أساس التاريخ والثقافة والسياسة، والطبقة أو الجنس. على سبيل المثال، التقنيات الأيديولوجية التي تطورت من خلال التفكيكية طبقت بشكل فعال للكشف عن الهرمية والهياكل ثنائية المركز للتراث الفكري الغربي. ويشير جاك دريدا إلى أن القراءة التفكيكية والكتابة ليستا معنيتين فقط بـ «السياقات المفاهيمية والدلالية»، بل أيضًا بـ «الممارسات السياسية والمؤسسية»[٥١].

وإذا كنا نسهم في مفهوم جيمسوني عن الضرورة المادية مع التحفظ بأن التاريخ «لا يمكننا الوصول إليه إلا في شكل نصي .. إذن فنحن بحاجة إلى الموافقة على فرضية أن الخطابات الاستطرادية تعكس إلى حد كبير بعض الحقائق التاريخية الأساسية والتجريبية المتجذرة في اللاوعي السياسي»[٥٢]. إن الروايات الأدبية والصور دائمًا ما تعكس القضايا الثقافية والهواجس والطموحات. وعلى التقنيات التفسيرية أن تعالج هذه القضايا. كما يجب على نقاد الأدب طرح أسئلة مثل: لماذا لم يقتل هاملت كلوديوس وهو يصلي؟ وما النقاشات المسيحية حول الموضوعات المتعلقة بالخلاص والاستحالة والمطهر وشرعية الكنيسة وشرعية الملكية أو الخلافة؟

منذ أن شارك الكتاب على حد السواء في المجتمع مثلما نفعل نحن - المواطنين العاديين- ذلك، فهم يشاركون أيضًا في أحكامهم المسبقة ومفاهيمهم الخاطئة، على الرغم من أنهم قد يكونوا أكثر حذرًا من رجل الشارع العادي. على النقد إذن

أن يعمل بطريقة كتلك؛ وذلك لإظهار حالات في نص ما حين يختلف موقف الكاتب عنا، وتسليط الضوء على تلك العوامل التي أسهمت في تشكيل هذا الموقف. وهناك بعض الأسئلة ذات الصلة التي قد يتم طرحها مثل: لماذا يدين تشارلز ديكنز النفعية في رواية «أوقات عصيبة»، ومع ذلك فهو لا يرفض منافعها الاجتماعية؟ وما المواقف الاستعمارية للأوروبيين الغرقى على جزيرة بدائية في مسرحية «العاصفة» لـ شكسبير؟ أو ما المواقف الإليزابيثية عن النساء والحب في «ترويض النمرة»؟ وهذه هي غاية الأسئلة التي توخاها التاريخانيون الجدد. ومن خلال طرح مثل هذه الأسئلة، انسحبت التاريخانية الجديدة بعيدًا عن كل من الشكليات النقدية الجديدة والنقد التاريخي الوضعي. يرفض ستيفن جرينبلات في مقدمة كتابه: «تمثيل عصر النهضة الإنجليزي» الافتراض بأن هناك «مجموعة ثابتة من النصوص التي يتم تعيينها بعيدًا عن كل أشكال التجريب الأخرى والتي تحتوي على معان ثابتة تخصهم أو باعتبارها مجموعة مستقرة من استبطان الحقائق التاريخية التي تكمن خلفها هناك»(٥٣). فهو لا يرى النصوص الأدبية «ثابتة» في معانيها أو تعكس بعض الحقائق التاريخية «المستقرة». كما أن حدود الفن والأدب محددة اجتماعيًا وتاريخيًا من خلال الوسائط الاجتماعية والفنية لنتاج دخيل على النص، والكاتب والقراء يتوسطون باستمرار هذه الحدود معيدين تعريف النص ووضعه في سياقه. ويسمي توني بينيت العلاقة بين القارئ والكاتب «تشكيل القراءة» التي تُداول المعنى باستمرار بين القارئ والنص والسياق. وفي بواكير تطور التاريخانية الجديدة، تم تطبيق ممارسات التاريخانية الجديدة على دراسات الأدب الإنجليزي في عصر النهضة. فمنذ أن اشتغل التاريخانيون الجدد مثل: جرينبلات، وجالاجر، ومونتروز، وغيرهم بالفعل في مجال الدراسات في عصر النهضة وهم يطبقون بشكل ملائم الإجراءات والافتراضات السياسية على الأعمال المنشورة في هذه الفترة. معيدة وضع كثير من الأدب غير الكنسي والأعمال الدرامية التي أفرزها عصر النهضة في إنجلترا في علاقة بالممارسات الاجتماعية والثقافية والمؤسسات السياسية في بداية إنجلترا الحديثة. من خلال طريقة تقريب النصوص المنتجة خلال عصر نهضة إنجلترا ضد علم الاجتماع والسياسة في هذه الفترة، والمخاوف السياسية في الوقت الحاضر. لقد أعاد التاريخيون الجدد قدرة النصوص الثقافية على التواصل معنا، وقد أدت هذه الممارسة إلى قلق النقاد حول ما إذا كانت دراسات عصر النهضة في يد التاريخيين الجدد لا شيء سوى إفصاحات مزعجة حول سياسة شكسبير. وكانت إجراءات التاريخانية الجديدة بوضوح خروجًا جذريًا على الطريقة التي تم بها صياغة الدراسات الإنجليزية أو ممارستها. دمجت الدراسات الإنجليزية أربع ممارسات لغوية وأيديولوجية وتاريخية كجزء من منهجيتها: (تحليلًا استطراديًا عامًا، ووضعًا أيديولوجيًا راهنًا، وتواريخ لا سياقية وتوافقًا محدودًا بين النص والسياق). هذه الممارسات الأربعة سنحت للدراسات الإنجليزية توظيف التقنيات الرسمية والبلاغية في تحليل النصوص، وبناء تاريخ عام للأفكار (أو الأنواع الأدبية)، والاحتفال بالهوية السوسيو-سياسية المهيمنة المشار إليها طبيعيًا بـ «روح العصر»، في معظم النصوص المنشورة حتى السبعينيات. كما رأت الدراسات الإنجليزية علاقة وثيقة بين شخصيات خيالية وأحداث في النصوص وأشخاص وأحداث تاريخية في الواقع. في الثمانينيات تغير هذا المنظور المتداخل. وشوهد نقاد الأدب كقراء متميزين الذين بمعرفتهم ومذهبهم الذاتي شيدوا ماضيًا ما تمكنوا من طرحه بشكل تحليلي. كانوا قطعًا خارج سياق الكاتب-القارئ عدا تورطهم وتحييدهم داخل تشكيل قراءة مقترنة بالسياق.

الأنثروبولوجيا الرمزية.

أثر صعود علم الأنثروبولوجيا الرمزية في السبعينيات والثمانينيات تأثيرًا كبيرًا في تشكيل مسار الشعرية الثقافية، عُرف فيما بعد باسم التاريخانية الجديدة. جابه كليفورد جيرتز -ناقد أمريكي ليبرالي إنساني - في وقت واحد منهج جمع البيانات في العلوم الاجتماعية وتعميم الخطابات الماركسية؛ حيث استوعب الثقافة بوصفها رمزًا لـ «أنماط من المعاني» يستخدمها الرجال والنساء في التواصل وتطوير المواقف تجاه الحياة. ووظف نموذجه الإثنوجرافي «الوصف الكثيف» لتفسير التعبيرات الاجتماعية في ثقافة أجنبية التي كانت مربكة بعض الشيء، ومبهمة في أذهان الغرب[٥٤]. يفند جيرتز بإسهاب في كتابه «وراء الحقيقة» نقد ما بعد الوضعية للواقعية التجريبية الذي شكك في النظريات التقليدية في الحقيقة والمعرفة، مدرجًا أطروحته «وراء الحقيقة» التي تتسم بعدم التحديد في علم الأنثروبولوجيا[٥٥].

في البداية كانت الأنثروبولوجيا الرمزية «موضع شك باعتبارها أوروبية، أدبية - أو ما هو أسوأ - نقصد فلسفية». وكان لهذه الشكوك ما يبررها إلى حد بعيد. وفي محاولة لإعادة هيكلة الأنثروبولوجيا وعمل برامج للدراسات العليا فيها، قام علماء الأنثروبولوجيا بتغيير اتجاه مناهج البحث الأنثروبولوجي وراء حدود انضباطهم إلى منطقة الممارسات الفكرية الجديدة الناشئة عن مزيج من «اللغوية، والتأويلية، والبنيويين الاجتماعيين، والتاريخيين الجدد، والخطابية، أو السيميائية»[٥٦].

لم تعد مهمة الإثنوجرافي الآن تنحصر فقط في إعادة منهجه؛ ولكن في تكييف المنهجيات الجديدة لمنهجه. في كتابه «ضوء متاح»، استكشف جيرتز قضايا في الفلسفة السياسية والدين وعلم النفس من منظور ما بعد الحداثة والتعددية الثقافية. جاذبًا إلى السطح من جديد أهمية رمزية مفاهيم الأمة والدولة والهوية أو الذاتية، وكيف أن معانيها غير المستقرة تتغير عبر الزمان والمكان. لكنه قدم ملاحظة مثيرة للاهتمام في بداية الكتاب، من شأنها أن تسري عن قلوب نقاد الأدب. كتب جيرتز: «هناك الكثير من الناس لا يعرفون تمامًا إلى أين هم ذاهبون، وأفترض؛ ولكني لا أعرف حتى الآن، على وجه اليقين، أين كنت. ولكنى بالفعل على ما يرام. لقد جربت عمليًا كل الأجناس الأدبية الأخرى من وقت إلى آخر، وقد أجرب كذلك رواية التشكيل»[٥٧]. إن في تعبير جيرتز «أن تصبح روائيًا وتكتب رواية التشكيل» تضمينٌ بعيد المدى لكل من الأنثروبولوجيا والأدب تروي رواية التشكيل قصة النمو النفسي والتربية الأخلاقية لبطل الرواية، والآن تطالب الأنثروبولوجيا أن تفعل الشيء نفسه؛ إذ إن الخط الدقيق الذي كان يومًا يفصل بين النص الخيالي للكاتب والنص العلمي لعالم الأنثروبولوجيا انمحى تقريبًا الآن. الطريقة التأويلية والشاملة للأنثروبولوجيا اختطفها المؤرخون الثقافيون، وبعد ذلك نقاد الأدب، بوصفها ممارسة سردية أكثر منها نظرية ثقافية. ويستخدم نقاد الأدب بشكل خاص تقنية السرد التأويلي لهذا النموذج الإثنوجرافي لفهم الثقافة الأدبية والروح الأدبية. ومن المثير للاهتمام أن تُنتقد الإثنوجرافيا التأويلية لجيرتز في الحقل الإثنوجرافي على يد علماء الأنثروبولوجيا بوصفها تقليصًا اقتصاديًا وصراعات مادية في المجتمع لفهم انطباعي للثقافات المحلية. وفشل استخدامه الوصف الكثيف في ربط «النصوص الثقافية» بناموس أكبر من التغيير الأدبي والاقتصادي والاجتماعي.

أثارت طريقة جيرتز في العثور على المدلول الأصلي الثقافي لإقصاء القوانين الاجتماعية، انتقاد النقاد مثل: روجر كيسنج، ودومينيك لا كابرا، وفنسنت بيكورا، واليتا بيرساك[٥٨]. ويشير هؤلاء النقاد إلى أن الثقافات يمكن أن تكون متاهات

«تعمية» أو شوارع للمغزى. كل هذا يتوقف على من يقوم ببناء المعنى الثقافي وتفسير الثقافة؛ ويتوقف كذلك على تحديد دوافعه الخفية. ومن الطبيعي أن تتعرض ممارسات التاريخانية الجديدة أيضًا للهجوم. فهايدن وايت في «مدارات الخطاب» يرى أن الأعراف الأدبية والقيود اللغوية تؤثر على كتابة[٥٩]. فيصبح الخطاب التاريخي الآن خطابًا سرديًا نثريًا يستعرض الهياكل السابقة كنماذج لشرح معناها. يرى وايت في «الميتا تاريخ»، أن المؤرخ يعمل مثل مؤرخ الأحداث التي وقعت في الماضي ويبني منها قصة[٦٠]. ويستمر الجدل حول المنهجية الجديدة؛ حيث تم التعامل مع التحول اللغوي نحو الثقافة في التاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا بشكل شامل فيما وراء المنعطف الثقافي الذي يحلل جوانب مختلفة من النموذج السردي ويقدم نقد ما بعد الحداثة في فروع المعرفة النظر إلى الجسم والنفس بوصفهما موضعين مهمين يتقاطعان مع الثقافة والمجتمع[٦١].

يرى والتر كوهين أن ثقة التاريخاني الجديد في «الربط التعسفي» بين الجوانب المختلفة للواقع الاجتماعي، يعدُّ فقرًا كبيرًا في «تنظيم المنهج»[٦٢]. ويتساءل روجر كمبل في «الجذور الثابتة»: كيف أفسدت السياسة التعليم العالي لدينا؟ ويجد أن الميل في التاريخانية الجديدة والنسوية الراديكالية لتحل محل علم الاجتماع والأيديولوجية للنقد الأدبي والأدب هو أمرٌ مزعج إلى حد ما. «هل هناك شيء حول التجربة الأدبية يفوق موضوعات طارئة مثل العصر والعرق والتوجه الجنسي؟» يجيب كمبل بنعم. فالشريعة الغربية التي تعرضت لهجوم الراديكاليين في الستينيات، تعتبر أساسية في تعليم الفنون الليبرالية كاملة في الولايات المتحدة، وهو التعليم الذي يمكن للطلاب من خلاله استكشاف دراميات الحياة العميقة والسعي للحصول على إجابات لمعضلاتنا الوجودية[٦٣]. يسمي دومينيك لا كابرا الأسلوب في كتابه «مناقشات في النظرية النقدية»، بأنه «كولاج أوليّ: قص ولصق»[٦٤]. لقد أصبح التعليم (في الأدب والنقد الأدبي) أرضًا متنازعًا عليها أيديولوجيًا وأصبحت الحضارة الغربية بأكملها منطقة خلافية. ولكونها ممارسة نقد أدبي، فقد فشلت التاريخانية الجديدة بطريقة أو بأخرى في تطوير نظرية مستدامة حول أسلوبها الأدبي أو نموذجها الثقافي. وعلاوة على ذلك، فإن الاعتقاد في الترابط التعسفي دفع الكثير من الممارسين للتاريخية الجديدة إلى افتراض أن هناك ترابطًا طبيعيًا في الواقع الاجتماعي والأدبي المتأصل في فكرة الحتمية الثقافية.

الشعرية الثقافية.

في «تشكيل الذات في عصر النهضة» وفيما بعد في «المفاوضات الشكسبيرية»، يُعرف جرينبلات ممارسته الشعرية الثقافية بأنها دراسة «الممارسات الثقافية المدركة على أنها أشكال فنية وغيرها من أشكال التعبير المتجاورة»[٦٥]. تمنح الاستقلالية للتواريخ الأدبية والثقافية، أعاد جرينبلات تنظيم الشعرية الثقافية من خلال التأكيد على التناص بين الأدب والمجتمع، وقد نشأت الشعرية الثقافية وفقًا له من نظام ثقافي موحد عضويا. وحاول دراسة العلاقات داخل المؤسسة الهيكلية الكبرى بدلًا من رؤية التسلسل المستقل لمختلف الخطابات. وتعتبر حجة جرينبلات حول وظيفة الاستعارة لكل من الأشياء والظروف بمثابة صدى لوجهات نظر جيرتز وفوكو. يوضح جرينبلات العلاقة التي رغب في إقامتها بين الممارسة الطبية والمسرحية ليست واحدة من العلة والمعلول أو المصدر والاستيعاب الأدبي. نحن نتعامل بالأحرى مع رمز مشترك، ومجموعة من الاستعارات المتشابكة والمشابهات التي تعمل ليس فقط كأشياء ولكن كشروط للتمثيل[٦٦].

إن الفكرة المناهضة للتاريخانية في التعامل مع «رمز مشترك» في الممارسات الطبية والمسرحية مستقاة من مفهوم جيرتز عن النظام الثقافي الجماعي والرمزي ومن ابستيمية فوكو بدلاً من البناء السببي للتاريخ. في مقال «العودة إلى التاريخ» المنشور في الجماليات، والأسلوب والمنهجية، يرفض فوكو السببية التاريخية من أجل البحث عن فجوة والعثور على انبثاق ومركز الحدث. ويستنتج ما يلي:

تتيح البنيوية - من خلال تحديد التحولات والتاريخ، وبوصف أنواع من الأحداث وأنواع مختلفة - ظهور كل من ثغرات التاريخ والتحولات المطردة المترابطة. وتعتبر البنيوية والتاريخ المعاصر بمثابة أداتين نظريتين يمكننا من خلال أدواتهما -خلافًا للفكرة القديمة للاستمرارية - فهم كل من فجوات الأحداث وتحول المجتمعات بشكل فعلي(٦٧).

في الواقع، يرى فوكو أن كلًّا من البنيوية ومنهجيات التأريخية يساعدنا على فهم انقطاعات الأحداث والتغيير في المجتمعات. ومع ذلك يبدو النموذج الثقافي التأريخي الجديد، يعمل ضمن إطار أيديولوجي مغلق، يشبه إلى حد كبير الإطار المبني على افتراضات شكلية. إذا كانت الثقافة هي نظام مشترك رمزيًا، فهي - إذن - مغلقة أيديولوجيًا أيضًا. وإذا كانت المجازات أكثر أهمية من الأسباب، فإن الناقد الذي يحلل النص في إطار متعدد الثقافات يصبح مقيدًا بسبب منظوره المتفرد. كما أن العمليات الثقافية ذاتُ عقل غريب في حد ذاتها، وتتناقض دائمًا مع الصراع الأيديولوجي والتغيير. وقد عملت الافتراضات الأيديولوجية للتاريخانية الجديدة والنماذج التي تستخدمها لتحليل العمليات الثقافية على تقييد نطاق تحليلها وطبيعته. واستفادت مقاربتهم لعصر النهضة الأوروبية من المشكلتين التوأم للأيديولوجية ومقاومة الأيديولوجية داخل ثقافة ما، وقد تم إعادة تأطيرها فيما بعد في المصطلح المزدوج «الاحتواء»، و«الهدم». وكان هذا إجراء سهل التطبيق ولكنه أعطى نتائج محدودة؛ لأنه لم يكن متطورًا بما يكفي لأن يشمل الديناميات المضمرة ويغير في العمليات الثقافية. ولكن بعد ما يقرب من عقدين من الزمن ينظر إلى هذه المصطلحات على أنها آثار من أيديولوجية الحرب الباردة لا تتناسب إلى حد ما مع عمليات العولمة في فترة ما بعد الحرب الباردة. وفي إطار الانتقادات الأنجلو أمريكية يبدو أن هناك تحولاً جديدًا في الموقف، تمامًا كما هو الحال في البناء الأيديولوجي والنفسي للغرب بعد هجمات ١١ سبتمبر ٢٠٠١ على المدن الأمريكية. لقد أدت النزعة التاريخية الجديدة، جنبًا إلى جنب مع النقد الاستعماري، إلى تشويش التفسيرات المثالية للعاصفة باعتبارها مستودعًا للقيم العالمية. فهم يرون أن معالجة بروسبيرو لـ كاليبان متجذرة في أسطورة الاستعمار(٦٨). لكن المسرحية أكثر رحابة؛ حيث يزعم نقاد مثل كارولين بورتر، أنها تتناسب مع خطاب تاريخي أو استعماري جديد(٦٩). ولا شك أن هناك خطابات أخرى وإستراتيجيات بلاغية تتناولها المسرحية أيضا. ومن الممكن أن نستمع إلى النماذج اليونجية، مثل: أسطورة الملك آرثر، والذهان الفرويدي، ومعتقدات المناطق النباتية الخصبة، والروح الأفلاطونية، ورموز الخير والشر للملاك، ونظرية الدراما، والسحر، ولعبة الشطرنج وهلم جرا. من الواضح أن بوسعنا أن نرى غضب بروسبيرو يدفعه للاستعمار وفيما بعد لاضطهاد كاليبان واستعباده. ومن ثم فإن هناك قضايا أكبر بكثير مما يراه التاريخيون الجدد. يشير ميريديث آن سكورا إلى أن السجلات الاستعمارية البريطانية لم تكن متاحة لشكسبير عندما كتب «العاصفة»، كما أن إنجلترا كانت لا تزال في المرحلة الرومانسية من الاستعمار، على الرغم من أن الجرائم الاستعمارية للدول الأخرى كان من السهل ارتكابها(٧٠). انتقد نقاد مثل: فرانك لينتريكيا، وجيرالد جراف، وبروك

توماس، التطبيق الساذج نوعًا ما، والمستسهل للطريقة الفوكونية في عصر نهضة إنجلترا(٧١). بينما رفض ليتون ستراتشي في عام ١٩٠٦، ومن بعده جون كاتس تقييم النسخة المعدلة من العاصفة دون الحاجة إلى بدعة التاريخية الجديدة. لقد اعترض ستراتشي على «الروح الخيرة الحكيمة» لبروسبيرو ورآه، (مثلما يفعل أريل في المسرحية الذي ظل يعاني فيها عشر سنوات من السجن في شجرة البلوط جراء التعبير عن الرأي)، مناجيًا لنفسه مملاً وعنيدًا حاقدًا أساء عمليًا لكل شخص مرة على الأقل(٧٢). وفي دراسة عن المسرح في أواخر الستينيات يرى جون كاتس بروسبيرو كنسخة شكسبيرية معدلة من فاوست الذي يستمد لديه متعة خبيثة في السيطرة والتلاعب بالآخرين. ويبدو أنه انشطر بسبب لعنة حلت به، ومثل فاوست فإن توبته جاءت متأخرة نوعًا ما(٧٣).

سياسة الثقافة.

في الثمانينيات، حين اكتسبت «المشكلة الأيديولوجية» قبولاً واسعًا في الأوساط الأكاديمية الأمريكية، حدث تحول ملحوظ في التحليل الثقافي والاجتماعي؛ إذ تحولت بؤرة التركيز من موضوعات التشابه والتكاتف والقبول، إلى الموضوعات المتعلقة بالاختلاف والهيمنة. مما أدى إلى ظهور مقاومة أثارت جدلاً واسعًا في الولايات المتحدة حول الاتجاه المستقبلي للدراسات الإنجليزية والأمريكية والعلوم الإنسانية كلها. وكانت الشرائع الأدبية التي لم تميز مجموعة واسعة من الهويات السياسية والعرقية والأثنية والجنسية والآداب، محل نزاع شديد في الجامعات وفي وسائل الإعلام مما أدى إلى إعادة ترتيب أولويات التمويل في العلوم الإنسانية من الوكالات الحكومية وهيئات التمويل الخاصة والجامعات نفسها. ومنذ ذلك الحين، ظهرت سياسة جديدة للثقافة تزيح الوسائل الأخرى المهيمنة في الممارسات الثقافية والأيديولوجيات. في هذا المناخ المقيد بأقصى درجة من الاحتواء والهدم، شيدت التاريخانية الجديدة ممارساتها ووطنت نفسها في البيئة. ومن الممكن أن نرى انقسامًا واضحًا بين أولئك الذين يناصرون القوى الفردية المحاربة للهيمنة والاستيعاب والاستبعاد، وأولئك الذين يقدرون الدولة الحديثة المبكرة وقدرتها على احتواء المعارضة، حتى وإن أفرزت في بعض الحالات بالفعل أشكالاً هادمة للهيمنة. ويناقش جرينبلات في مقالته: «الطلقات الخفية: سلطة عصر النهضة وهدمها، هنري الرابع وهنري الخامس» قدرة الوضع الراهن على إفراز الهدم من أجل مصالحه الماسة في تسليط الضوء على «الحالة الحقيقية للسلطة»(٧٤).

ويحلل جرينبلات طابع الهدم في أعمال شكسبير الدرامية، على أنها ناجمة عن النموذج الإنجليزي المسرحي المطلق، فكتابة الدراما عند شكسبير، لمسرح يخضع لرقابة الدولة قد يكون هدامًا جدًا، إن النموذج في نفسه - كتعبير أساسي عن سلطة عصر النهضة - يتضمن الشكوك الراديكالية المحرضة باستمرار(٧٥).

عمل الوضع الراهن أو الدولة الحديثة على تنظيم إنتاج واحتواء الهدم، تحت سلطة حاكمة، تسخر من قدرة الأفراد التابعين على مواجهة هيمنة الدولة. لكن الإنسانيين الليبراليين ونقاد الثقافية تنبهوا من خلال مقاربة (الاحتواء- الهدم). فهم من جهة، يخشون أنه إذا كانت الأيديولوجية السائدة تعمل بهذه الطريقة الملتوية والتخريبية، فإنها لربما في النهاية ترشح الجهود المراوغة في تقرير حرية الإرادة، أما نقاد الثقافية فإنهم - من ناحية أخرى- قلقون بشأن فعالية خطاباتهم في التخلل في الممارسات العقائدية. وقد يكون من الأفضل لمنهج احتواء صارم أن يقرأ الانقطاع التاريخي الفوكوني والسيطرة على المواضيع على أنها لا تقدم أي أمل للطعن أو التغيير.

ويرى فرانك لينتراكيا في «تراث فوكو والتاريخانية الجديدة» أن القوة المتجانسة تنتج «معارضة» كوهم سياسي[٧٦]. لكن فوكو يلفت الانتباه إلى حجة أكثر تعقيدا. فهو لا يرى السلطة بوصفها موحدة ولكنها متعددة. وبالتالي فإنه يرى أن مقاومة السلطة متعددة ومتنوعة في حدتها وفعاليتها.

وفي «الجنس، والسلطة، وسياسة الهوية» يفسر فوكو هذا على النحو التالي:

إن لم تكن هناك مقاومة ما، فلن يكون هناك علاقات سلطة؛ لأن هذا من شأنه أن يكون مسألة طاعة فحسب. فلابد أن تستخدم علاقات السلطة للإشارة إلى الوضع حينما كنت لا تفعل ما تريد. لذا تأتي المقاومة في المقام الأول، والمقاومة تظل متفوقة على قوى العملية؛ علاقات السلطة مجبرة أن تتغير مع المقاومة. لذلك أعتقد أن المقاومة هي الكلمة الرئيسة - المفتاح- في هذه الدينامية[٧٧].

يجادل فوكو ضد موقف قمع الفردية في سياسة السلطة؛ لأن الفرد دائمًا يمتلك القدرة على المقاومة. ولذلك فإن فوكو لا يؤيد نموذج سلطة (الاحتواء- الهدم)، ولكنه يقدم حجة أكثر تعقيدًا لكل من سلطات الاحتواء في الوضع الراهن والهدم الفردي أو المقاومة. ويعالج ريموند ويليامز في الماركسية والأدب مشكلة الأيديولوجية من خلال تقديم الحركات والتيارات الأيديولوجية المتغايرة والمتحولة «كلاهما داخل هيمنة محددة وفعالة وخارجها»[٧٨]. ويوفر طابع التحول وإعادة التعريف المستمرة - «للحركات والاتجاهات» ضد الأيديولوجيات السائدة وضد أنفسهم - أساسًا أيديولوجيًا لكل من الخلاف وإعادة التعريف. والحفاظ على الأيديولوجيات السائدة من مجموع الجنس أو العرق أو الطبقة أو المهنة أو السن التي يستخدمها الأفراد كمنتجات ثقافية. كما يحافظ عليها أيضًا المستهلكون أو المقاومون للإنتاج الثقافي (القراء/ المقاومون) واستقلالية الوسط الثقافي. يوضح ويليامز أن «الهيمنة» مفهوم يتخطى حدود الثقافة ويشمل «عملية اجتماعية كاملة»، بما في ذلك الأيديولوجية. يقول: «إن القول بأن البشر يحددون حياتهم بأكملها ويشكلونها يصبح صوابًا فقط في فكرة تجريدية. ففي أي مجتمع واقعي توجد تفاوتات محددة في الوسائل وبالتالي في وسائل تحقيق هذه العملية»[٧٩].

يوضح ويليامز أن الثقافات الخاصة تطغى على الفردي إلى حد عدم القدرة على التفكير أو التصرف في حالات تاريخية معينة. وهذا الموقف الماركسي يتحدى الفرضية الأساسية للأنثروبولوجيا الثقافية الأمريكية بأن الوكالات الفردية تمتلك القدرة على التأثير وعلى تغيير الأوضاع التاريخية[٨٠]. فلابد لأي نموذج مقبول من الثقافة أن يوظف منهجية الشعرية الثقافية لدمج كل من الأيديولوجيات المهيمنة والتابعة التي تؤدي إلى الهوية والاختلاف. يوضح ويليامز:

بشكل أساسي، فإن كلًّا من الجهات الثلاث - الإنتاج والاستهلاك/ المعتمد والمستنسخ، المشاركة في الأيديولوجيات المهيمنة، تغير وتتغير في هذه العملية. وأي نموذج ديناميكي للثقافة ينطوي على تفاعل مستمر للمواقف الأيديولوجية المهيمنة والتابعة التي تخلق الهوية والاختلاف في نموذج صيرورة التحويل للشعرية الثقافية[٨١].

في السنوات الأخيرة، حاولت السياسة الثقافية أن تكشف ما يسمى بالنص المستتر عند كتاب مثل شكسبير؛ أي بوصفه نصًا مُخربًا من قانونيته الخاصة. وتبدو فكرة أن الهدم محبوك سرًا في نسيج النصوص ذاتها، بمثابة تخابث تاريخي، لكنه أكثر منهجية من التاريخية في الممارسة العملية. يرى جوناثان دوليمور أن مفهوم الهدم المضمر في نصوص الكتاب الكنسيين الشهيرين هو ما يجعلها مثيرة للسخرية إلى حد ما. يقول في مقدمة مقالاته السياسية عن شكسبير «مقالات في الثقافة المادية»:

لا شيء يمكن أن يكون هدامًا بذاته؛ بمعنى أنه يكون موجودًا بشكل سابق على حدث الهدم الذي يظل مجرد احتمال؛ وبعبارة أخرى فإن الهدم لا يمكن أن يكون مضمنًا مسبقًا، بغض النظر عن التعبير، والسياق والاستقبال. وبالمثل فإن مجرد التفكير في فكرة راديكالية ليس هو ما يجعلها هدامة، وإنما سياق لفظها هو ما يجعلها كذلك: لمن؟ وكم العدد؟ وفي أي ظروف؟ ويمكن للمرء أن يذهب إلى أبعد من ذلك، فيشير إلى أن الأمر لا يقتصر على فكرة لا بد من نقلها، إنها كذلك في الواقع في استخدامها في رفض سلطة أو أن ينظر إليه من قبل سلطة بأنه مؤهل ومرجح في كونه مستخدمًا لذلك، ومن ثم فهو مضلل إلى حد ما ليتحدث بحرية وحسب من «الفكر الهدام». إن ما نحن قلقون بشأنه... هو في حقيقته عملية اجتماعية[٨٢].

ويشير دوليمور إلى أن الهدم السري يحتاج إلى «سياق صياغته»، والتي يمكن التحقق منها تاريخيًا من حيث الاستقبال والتصرف أو المفترض المرفوض للسلطة. في غياب سياق الحديث عن هدم مضمر فإنه «مضلل إلى حد ما». ما نتعامل معه بالفعل هو «عملية اجتماعية» لا أجندة تخريبية. إن النصوص محاطة أيديولوجيًا، وعندما يتراءى عدم الرضوخ للشريعة فهو نتيجة لسوء بناء الشريعة وليس لجوهر طبيعتها غير الراضخة.

رد فعل عنيف من المحافظين الجدد.

ترى المؤسسة الأمريكية، ونخبة المحافظين الجدد ووسائل الإعلام المحافظة، أن التحول في الدراسات الأدبية من الشكلية الجديدة إلى سياق السوسيو سياسية لدى أساتذة اليسار، بمثابة تدهور في الأدب والعلوم الإنسانية والمجتمع. واستهدفت المؤسسة الوطنية للعلوم الإنسانية (NEH) إصلاح المناهج الدراسية لإعادة القيم التقليدية (التي يبدو أن سمعتها ساءت منذ مرحلة الستينيات المتساهلة) إلى حد كبير، وإعادة هيكلة المناهج الدراسية التي تؤكد من جديد على القيم الأمريكية التقليدية المتمثلة في الاستقرار والتماسك. وقد حاول ويليام بينيت ولين تشيني من نيه، وروجر كمبل وآخرون التشكيك في وجهة النظر البديلة للتاريخ والسياسة والحياة الجنسية والعرق والطبقة والجنس[٨٣]؛ حيث يعتبر الوضع السياسي الراهن والجماعات البيروقراطية أن تشكيل شرائع ثقافية جديدة ونظريات نقدية في الأوساط الأكاديمية الأمريكية كفاحًا من أجل السلطة بشكل أساسي. وتبدو سلطة المؤسسة مهددة أو ضعيفة مؤخرًا من قبل السلطة الأكاديمية. وقد فككت الخطابات الأكاديمية الهيمنة الاجتماعية والسياسية الكامنة في النماذج البلاغية والخطابية. وبهذا المعنى، فإن إعادة تحديد الممارسات النقدية الأمريكية، وإعادة تنظيم المنهجيات وتفكيك الأيديولوجيات والخطابات جلبت النظرية الأدبية والعلوم الاجتماعية من عزلة برجها العاجي إلى النشاط المجتمعي المحموم. فالخطر الذي تفرضه السياسة الأكاديمية الآن على السياسة الحكومية عن طريق زعزعة استقرار الهيمنة، عمل على خلق مناخ من المعارضة والتغيير الذي سيغير، سواء لصالح الخير أو المرض. ولكن هذه الانتصارات ليست خالية من الآثار الجانبية. كما أن الثقافة والسياسة الثقافية غيرت جذريًا أيضًا الجامعات في الولايات المتحدة ومناطق أخرى من العالم حيثما ينظر إلى الأكاديميين على أنهم أصحاب مهنة جادة.

كبش فداء.

تأسست التاريخانية الجديدة وغيرها من أشكال التقصي النقدي مثل النسوية، والدراسات الثقافية، دراسات ما بعد الكولونيالية أو التفكيكية الموجودة في الجامعات الأمريكية والبريطانية، على تقليد كبش الفداء الذي لا يترك مجالاً لاحترام الفرد أو الالتزام الاجتماعي. وأصبحت أقسام اللغة الإنجليزية بؤرًا

للمعارضة السياسية والأيديولوجية حيث يضغط الأساتذة على أجنداتهم الأيديولوجية ولا يتفقون في وجهات النظر مع منافسيهم. تشير كتابة لاكابرا إلى أن حالة «النقد اليوم» بوصفه كبش فداء للماضي ليست بسيئة تمامًا؛ إذ أفضت إلى «التضامن والهوية الاجتماعية والثقافية» بصرف النظر عن الأشكال الأخرى المستترة من «الهوية المجازية»، و«الإغلاق السردي»، ولكن الوضع الآن مختلف بعض الشيء. فهناك الكثير من المشاحنات، والقليل من التسامح في قبول موقف آخر. وهذا الوضع في التحليل النهائي يمكن أن يضر على حد سواء بالأساتذة، وبالتقصي النقدي الجاد.

ولوضع الأمور في نصابها يقترح لاكابرا تعزيز كل من مفاهيم التغيير والالتزام. يقول: «إن العمل النقدي هو استنباط بدائل له. وفهم مختلف للمؤسسات باعتبارها بيئات لتفاعل الأفراد الاجتماعيين، متسمة بالتغيير الداخلي الذي يتقيد أو يلتزم بعضه ببعض، وهي خطوة ضرورية في هذا الصدد»[٨٤]. ويوافق جرينبلات مع لاكابرا على نتيجة أخرى مزعجة لثقافة كبش الفداء، وهي نظرية غير مستقرة للفن. إن تداول المواد والخطابات المقلقة في العالم المعاصر لا يسمح بتشكيل «نظرية ثابتة تحاكي الفن». وبدلًا من ذلك، فهم يوجهون الممارسات الأدبية نحو «نموذج تفسيري» يتفاوض ويتبادل التفاهم في «الأماكن المضمرة» من الخطابات[٨٥]. وفي العقدين الماضيين أصبحت النظرية الأدبية واحدة من الأسباب الأكثر إثارة للجدل لتهميش بعض النماذج النظرية وتمييز أخرى. ويبدو أن سياسة النظرية لربط النظرية بمجالات متنوعة مثل: الفكر التقدمي (مفهوم مايكل وارنر لمناطق الخصوصية ومناطق النظرية)، والتحرش الجنسي (تطبيق جانيت هالي للنظرية القضائية على التحرش الجنسي)، وما يتبقى من النظرية (مفهوم غاياتري سبيفاك عن بقايا النظرية) والأبعاد الأدبية (مفهوم بتلر عن الأدبية من الناحية النظرية). وفي مقدمة كتاب «ما بقي من النظرية؟» يرى بتلر، وجون غيلوري، وكندال توماس أن البعد السياسي في النظرية الأدبية أعاد تعريف مفهوم «النظرية»، وفصل النظرية عن التحليل الأدبي ودراسة الأدب. وهم يتساءلون عما إذا كان هناك وفرة من النظرية في سوق الأدب، وما يغير الأدب في حد ذاته بعد مواجهة مع النظرية الأدبية؟ كتبوا:

هل توجد وسائل لممارسة تحليل أدبي عاكسًا للوضع السياسي يترك النظرية خلفه نهائيا؟ وهل لابد من ترك «النظرية» وراءه من أجل أن يظهر التحليل الأدبي؟ وهل اجتازت دراسة الأدب مواجهتها مع النظرية؟ إذا كان الأمر كذلك، في تجاوز النظرية، فهل بقيت دون تغيير؟ هل الصيحة الأخيرة لـ «العودة إلى الأدب» أشارت إلى تجاوز النظرية، وإلى حقيقة أن الأدب يبقى بعد النظرية؟ هل يبقى الأدب (نفسه) بعد النظرية؟ من الصعب أن نقول بأن هذه العودة إلى الأدب ستنبثق للطلاب بعد أن تنتهي الحروب النظرية. هل ستكون دراستنا للأدب أكثر شمولية؟ هل سيكون تقييمنا أكثر ثراء وأكثر دقة؟ من الصعب قول هذا[٨٦].

بعد عقدين: إعادة التقييم.

كتب جالاجر وجرينبلات- اللذان قادا الحركة التاريخية الجديدة في ثمانينيات القرن الماضي- مؤخرًا مقالة تحت عنوان «ممارسة التاريخانية الجديدة» عبرا فيها عن شعورهما بعدم الارتياح بشأن اكتشاف أن ممارساتيهما التفسيرية الجديدة تكتسب حالة زائفة لحقل، أو تخصص. وكما يقال دومًا فإن التاريخانية الجديدة «قاومت المنهجية»، وكانت منذ البداية «مجموعة استثنائية من الممارسات النقدية» أخلت بمعايير وإجراءات النقد الجديد. على الرغم من أن

جالاجر وجرينبلات يعترفان بأن التاريخانية الجديدة «تنظيرية بما يكفي»، فالشك يراودهما للغاية في قدرتها حتى على صياغة نظام مجرد يتم تطبيقه على الأعمال الفنية. ومع ذلك هناك بعض الميول الأيديولوجية التي تظهر تحت زعمهم بعدم القدرة على تطوير نظرية. لم يكن بالإمكان أبدًا لمجلة التاريخية الجديدة «التمثيل» أن تخرج بسياسة تحريرية ومع ذلك، فإن «التأويل الوطني» لجيامباتيستا فيكو، أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، و«المؤرخون الألمانيون وأفكار التنويع الاجتماعي» لغوتفريد فون هيردر، قد أثْرَا على أسلوبها. فرأي نقاد مثل هيردر قصصًا متعددة، ونماذج بشرية مختلفة ومواقع متنوعة تقع داخلها الثقافة. وذهب إنسانيون جدد - إلى جانب هيردر- بأن البشر ولدوا «تقريبًا بدون غريزة»، وأن هويتهم تشكلت «فقط من خلال التدريب مدى الحياة تجاه الإنسانية، وهذا هو السبب في أن جنسنا على حد سواء مثالي وقابل للفساد»(٨٧). ماذا يمكننا أن نسمي هذه التفضيلات الشخصية إن لم تكن تحيزات أيديولوجية مُورست بوصفها منهجية؟

وقد تزايدت الصعوبة بالنسبة إلى الشكلانيين الجدد أو المؤرخين أو علماء الاجتماع التقليديين في أن يظلوا غير مهتمين بالسياسة الثقافية أو الثقافة أو التحول اللغوي وأن يواصلوا تدريس النصوص الأساسية في منطقة خالية من المشاكل، وجلبت الإستراتيجيات البلاغية والخطابية، السياسة والثقافة والهوية إلى سوق الأيديولوجية والهيمنة والخطاب. وتقلص السرد العالمي الكبير للماركسية إلى أدوات تحليلية لفهم الاستغلال والاستعباد والعولمة واقتصاد السوق والثقافات الفرعية. ونبذت جميع المشاريع العالمية أو تم إعادتها إلى الناس بمعتقدات دينية. أيًّا كانت بقايا الزيف في الثقافة الشعبية (مثل إم تي في، مايكل جاكسون، ميكي ماوس ومادونا) بدائية وصبيانية على حد سواء. فالدساتير الليبرالية للسلطات والقوى العظمى مثل الولايات المتحدة (إعلان الاستقلال الأمريكي)، وبريطانيا العظمى (الماجناكارتا)، وفرنسا (إعلان حقوق الإنسان والمواطن) لا تزال قائمة على شفق العالمية المعيب. وقد فتحت سياسات الاعتراف المبنية على أفكار هيردر، وروسو طريقًا لسياسة الاختلاف؛ إذ لا يوجد أي مشروع بشري يستحق هذه الصفة، عدا الدوافع الفردية التي تسير في مساراتها الخاصة باحثة عن أهدافها الذاتية وحدها. فقد نسج خيط المنهجيات الدائر شبكة سحرية لاصطياد النص، والعوامل البشرية والسياق. وسواء كنا نعرف التاريخ (الذي هو حدث، أو حجة، أو هوية أو هيكل شعري) أو نظرية ثقافية أدبية؛ أي (السرد، أو التفسير، أو الخطاب) فإننا أصبحنا على وعي متزايد بالاختلافات الأيديولوجية. ونشعر أيضًا بالحاجة إلى التماسك وبعض القوة الموحدة. ويأمل المؤرخ ديفيد أ. هولينجر في كتابه «أمريكا ما بعد الأثنية» أن يتخطى الأمريكيون القيود التاريخية للعرقية والأثنية التي ظلت تمارس حتى الآن مثل هذا التأثير القوي على الثقافة. وهو يقترح أن أمريكا ما بعد الأثنية الحقيقية ينبغي أن تتحرك نحو بلد يمكن أن يكون «أكثر من مجرد مكان لمجموعة متنوعة من المغتربين ومشاريع للاستعمار والغزو»(٨٨). في عالم يزداد انقسامًا إلى شتى «أطر الاختلاف» يناصر جيرتز في «ضوء متاح» الآراء السياسية العملية للمصالحة الثقافية. التي لابد أن تسعى إلى إستراتيجية واتجاه مشترك، من شأنها أن تخلق «وحدة هدف» معينة، مهما كانت هشاشتها(٨٩).

ومهما كان الضوء الذي لا يزال متاحًا، فعلينا أن نلتزم بـ «العهد الأخلاقي للأمل قبل أن يطوينا الظلام»(٩٠).

التأويل والثقافة في نظرية أمبرتو إيكو

آنا ماريا لوروسو*		ترجمة: أحمد الشيمي**

مقدمة الترجمة:

تؤكد المؤلفة في هذه الدراسة المهمة أن النصوص لا تقف عند نقطة واحدة من التطور، وأنها تعود من الماضي الثقافي بدلالات جديدة في كل عصر جديد، وأن خلود النصوص وهم من الأوهام، وأن الثقافة بسطوتها الهائلة وتغيرها المستمر تحد مع الزمن من سطوة النصوص أيًّا كانت طبيعتها. ينطلق هذا البحث من فرضيات بيرس في اهتمامه بالسياق الذي أُنتِجت فيه العلامات وتم تفسيرها، كما أن العلامة تستمد قيمتها من تأثيرها على القائم بعملية التفسير، ومن هنا جاءت براجماتية المنهج عند بيرس. تريد المؤلفة أن تُظهر لنا أن إيكو ينطلق من السياق الثقافي في فهمه للعلامات، وأن العلامة محملة بدلالات لا تنتهي نظرًا للبيئة الثقافية التي نشأت فيها، ونظرًا للسياق الثقافي الذي نشأ فيه قارئ العلامة ومفسرها ومستخدمها. من أهم ما يطرحه هذا المقال أن إيكو يرى أن «السيميوطيقا» شكل من أشكال التحليل الاجتماعي، وأنها تلعب دورًا في تغيير المجتمع. أضف إلى ذلك أن «السيميوطيقا» منهج شامل؛ أي له صلة بالعلوم الأخرى كالأنثروبولوجيا والثقافة والتحليل الثقافي وعلم الاجتماع والفلسفة بطبيعة الحال. فالثقافة والمجتمع يتواشجان سيميوطيقيًّا، والتحليل الاجتماعي والثقافي لا يتم دون هذا التواشج، ودون السعي إلى فتح مغاليقه الموصدة.

المترجم

لا شك أن أمبرتو إيكو يُعدُّ واحدًا من كبار علماء السيميوطيقا (مع يوري لوتمان)، وهما من أصحاب أهم الإضافات للدراسة المنهجية للثقافة. ولكن في نظرية إيكو بعض التعقيد؛ فقد خرج بها بعد أن شغلته اهتمامات متباينة، بدءًا من علوم الدلالة وتاريخ السيميوطيقا، ومرورًا بنظرية تأويل النص، وانتهاءً بالنظريات العرفانية. على أية حال كان إيكو مهتمًا بحركة الثقافة وديناميكياتها اهتمامًا كبيرًا، مما جعلها من أهم الموضوعات المتواترة في جميع أعماله، بدءًا من دراساته الباكرة القريبة من التحليل الجمالي: «العمل المفتوح The Open Work» ١٩٦٢، و«الرؤية المؤجلة Apocalypse Postponed» ١٩٦٤، وانتهاءً بتلك الأعمال التي

*أستاذ مساعد الفلسفة بقسم الفلسفة والتواصل، بجامعة بولونيا، إيطاليا.
**أستاذ الأدب الإنجليزي، عميد كلية الألسن، جامعة بني سويف، مصر.

نُشرت مؤخراً جدًا. يرى إيكو أن السيميوطيقا ثقافية بطبيعتها، فعملها السيميوطيقي وفائدتها بوصفها منهجًا أمور ثقافية قبل كل شيء. فهو لا يؤمن بأنه من الممكن تفسير الإشارة السيميوطيقية خارج السياق الثقافي الذي تُوجد فيه، وإذا كان لابد من وجود مجال تفيد منه «السيميوطيقا»، فهو مجال التحليل الاجتماعي والثقافي.

كان إيكو صاحب فكرة مؤداها أن «السيميوطيقا» شكلٌ من أشكال التحليل الاجتماعي، وتلعب دورًا في تغيير المجتمع، وهي فكرة شرحها شرحًا وافيًا فيما يمكن أن نزعم أنه ربما من أكثر أعماله منهجية وهو كتاب: «نظرية في السيميوطيقا». ففي مقدمة الكتاب يبادر بشرح مقصد المؤلف بقولـه: «هدفنا في هذا الكتاب أن نستكشف الإمكانيات النظرية وكذلك الوظيفة الاجتماعية لمقاربة موحدة تتصدى لكل ظاهرة من ظواهر الدلالة و/أو التوصيل». (إيكو: «نظرية في السيميوطيقا»، ١٩٧٥، ص٣ في الترجمة الإنجليزية)، وقريبًا من نهاية الكتاب يقول: «السيميوطيقا أيضًا شكل من أشكال النقد الاجتماعي ومن ثم فهي واحدة من أشكال الممارسة الاجتماعية وهي كثيرة» (ص٢٩٨). بعبارة أخرى، السيميوطيقا هي ضربٌ من فهم الثقافة بعد أن أصبحت - بفضل إمكانياتها التحليلية - منهجًا نقديًا كاشفًا، ومن ثم مؤثرًا جدًا.

لا يعتقد إيكو أن السيميوطيقا شكل من أشكال الأنثروبولوجيا وكفى؛ بالعكس؛ يعتقد أنها راحت تسري في أوصال الأنثروبولوجيا الثقافية بعد أن أصبحت أكثر تعقيدًا، وبعد أن كثرت الدراسات التي تتوفر على تحليل الرموز الثقافية، ماضية في دراسة موضوعاتها، وتحرير نفسها من دراسة الأنساق العلاماتية البسيطة والمجردة. يكتب:

لقد نقل البحث السيميوطيقي - في نهاية المطاف - اهتماماته إلى ظواهر من الصعب أن نسميها أنساقًا سيميوطيقية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، ولا نستطيع أن نسميها «أنساق التواصل»، ولكن يمكن أن نسميها بيسر أنساق سلوك، أو أنساق قيم. أشير هنا إلى أنساق «الإتيكيت»، والتراتبات الهرمية، وما يسمونه «الأنساق المنمذجة الثانوية modelling secondary systems»، والتي في ظلها اخترع السوفيت أساطيرهم، وخرافاتهم، وأنظمتهم اللاهوتية الأولية التي تقدم بطريقة منظمة رؤية العالم لمجتمع يتسم بالثبات. (ص١٢)

نقل إيكو اهتمامه إلى موضوعات أكثر تعقيدًا، فأصبح واضحًا أمامه أن الثقافة لا يمكن أن نفهمها فقط بوصفها موضوعًا سيميوطيقيًا، بالعكس: الثقافة كلها يجب أن ندرسها بوصفها ظاهرة تواصلية توصيلية تقوم على أنساق دلالية هدفها إنتاج المعنى. وهذا معناه أن الثقافة لا يمكن دراستها إلا بهذه الطريقة، ونزيد فنقول: بهذه الطريقة وحدها يمكن فهم الآليات الأساسية في العمل الثقافي. (ص ٢٢)

إذا كنا نريد أن نفهم الظواهر الأنثروبولوجية الأساسية حق الفهم، (وهي بمفردات إيكو نفسه: إنتاج الأدوات التي تعمل على تغيير العلاقة بين الإنسان والطبيعة، والعلاقة بين الأقرباء، والتبادلات الاقتصادية)، عند ذلك سنعرف أن ما يقع في جوهر اللعبة في كل مرة ليست الجوانب المغرقة في المادية، وإنما ما يتعلق بهذه الجوانب المادية من محددات ووظائف ثقافية واجتماعية لها صلة بالمحددات والوظائف القيَمية التي تقرر الأسماء والألقاب ذات الطبيعةَ اللُغوية. إنه لفي العلاقة بين الوظائف الاجتماعية والقيم والعلامات يكمن هذا التواشج السيميوطيقي بين الثقافة والمجتمع، ولهذا السبب نجد أن المنهج السيميوطيقي ضروري أيضًا للوصول إلى الفهم المعقول للعالم الثقافي، حتى في أكثر جوانبه مادية وواقعية.

لا تقوم الممارسة الثقافية على استخدام آلية محددة لأداء مهمة محددة، ولكن جزءًا من الثقافة أن نفهم كيف تتواتر الرسالة الثقافية، وأن ننقل هذا العلم. وهنا يكتب إيكو متأثرًا بـ رولان بارت (في كتابه المعنون بـ: «عناصر السيميوطيقا» ١٩٦٤أ): «عندما يوجد المجتمع تتحول كل وظيفة آليًا إلى علامة لهذه الوظيفة، وهذا لا يتأتى إلا في وجود الثقافة، ولكن الثقافة لا توجد إلا بهذا أيضًا». (إيكو: «نظرية السيميوطيقا»، ص٢٤)

أضف إلى ذلك أن الثقافة تمارس عملها على المستويات الأولية جدًا، وعلى مبعدة من التجريد، والمغرقة في المادية من خلال علامات متغايرة الدلالة بطبيعتها (حسب ما قرره دي سوسير، وحسب ما كان يراه البنيويون إجمالاً)، فهي تنطلق في عملها من الاختلافات، وتُشيِّد أبعادًا فارقة من التغاير والتعارض والتناقض. وهناك مثل يضربه إيكو أحيانًا يقول فيه: إن لفظة «سيارة» لا نفهم معناها فقط من خلال سلسلة الحروف المعبرة في كلمة (س ي ا ر ة)، ولكنا نفهم معناها أيضًا من خلال ما يضادها في مفردات أخرى دالة مثل: دراجة وعربة وقدم وسكوتر. فالسيارة سيارة لأنها على النقيض من كيانات أخرى موجودة داخل ثقافة معينة. ولهذا فإن الثقافة تتكئ على مقولات وعلامات أساسية في التواصل، وهي مقولات وعلامات منتظمة في نسق على مستوى المعنى. ولهذا السبب:

> حين ندرس الثقافة في مجملها بوصفها نوعًا فرعيًا من السيميوطيقا لا يعني أننا نقول: إن الثقافة أداة للتوصيل وإنتاج الدلالة وكفى، وإنما قد نفهم الثقافة بشكل أكثر دقة إذا نظرنا إليها من وجهة النظر السيميوطيقية، وإذا أخذنا في الاعتبار أن الموضوعات والسلوك وعلاقات الإنتاج والقيمة تعمل على المستوى الاجتماعي؛ لأنها ملتزمة التزامًا دقيقًا بطاعة القوانين السيميوطيقية. (إيكو: «نظرية السيميوطيقا»، ص٢٧)

بعبارة أخرى يمكن أن نقول: إن سيميوطيقا إيكو ما هي إلا منظور ثقافي حول السيميوطيقا؛ وهذا معناه أنها سيميوطيقا تكمن جذورها العميقة ومعناها في مساءلة الأنساق الثقافية وتحليلها. ولهذه «الرسالة الثقافية» أربعة أسباب أساسية:

الأول: أن نظرية إيكو نظرية سيميوطيقية تتكئ على فكرة أن المعنى يجب فهمه بوصفه وحدة ثقافية.

الثاني: أن هذه النظرية ترى أن المعنى – وكان دائمًا – مادة للتداول العام وبين الذوات العارفة.

الثالث: أنه منذ عام (١٩٧٥) وإيكو يتوفر على طرح مشكلة إنتاج العلامة، والعمل السيميوطيقي، والممارسة التي من خلالها ندير المعنى وننتجه؛ فهو يغوص في مادة الإنتاج الاجتماعي للمعنى.

الرابع: أنه منذ البداية كان إيكو يفهم السيميوطيقا بوصفها قوة مضادة للأيديولوجيا تعمل من منطلق ثقافي ومن أجل الثقافة لكي تكشف فرضياتها وخطل منطقها. وفي الصفحات التالية سوف نوضّح كل سبب من هذه الأسباب، بشكل أكثر اتساعًا.

المعنى بوصفه وحدة ثقافية.

تتصل نظرية إيكو بنظرية ضمنية في الثقافة، ولكي نفهمها ونشرحها فمن الضروري أن نعود إلى مقولة «الشفرات» ونرى كيف يتغلب إيكو على قيودها. يبدأ التعقيد الذي يُدخِل إيكو فيه هذه المقولة من تحرير فكرة، الشفرة من الفكرة القائمة البسيطة من الألفاظ المتجانسة والألفاظ المتكافئة homonyms and equivalences؛ فالشفرة عامل تشغيل operator سيميوطيقي معقد يتسق مع نسق معقد من القواعد، قواعد فك الشفرة وأيضًا قواعد الإنتاج. ولكي نقف على حدود هذين الوجهين للشفرات (التأويل والإنتاج) يضطلع إيكو (انظر ما كتبه في عام ١٩٧٨، وفي عام ١٩٨٤ الفصل الخامس) ببحث متعمق جدًا في المفهوم، أراد منه

أن يفرق بين ثلاثة معان أصلية للمصطلح (المعنى المتصل بالكتابة القديمة paleographic، والمعنى المؤسسي institutional، والمعنى التلازمي correlational) وقد ذكرناهم قبل حين.

يرى إيكو أن التأمل في الكتابات المشفرة بالذات cryptographies تُعدُّ مثالاً ممتازًا للشفرة التلازمية (مثلاً: الشفرة التي تربط بين المصطلح «أ» والمصطلح «ب»)، وعلى أمثلة الشفرات المستخدمة في نظرية المعرفة، يلاحظ إيكو أن المطابقة الشفراتية ليست مجرد مطابقة استبدالية. فالشفرة لا تذكر فقط أن «أ» تحل محل «ب»، ولكنها بالعكس إنها ترسي قاعدة تقول: إنه إذا وجد «أ» في سياق معين وظروف معينة، فإنها يمكن أن تحل محل «ب». خذ مثلاً النحو والشفرة اللُغوية: فإنها لا تكتفي بإرساء قواعد تلازم (التعبير/المضمون: مفرد /قطار/ تتطابق مع مفهوم محدد لهذه المركبة)، ولكن القواعد التي تحكم الضم combination والتركيب syntax أيضًا مما يمنعنا من القول: «إن القطار قد أنجب طفلاً»؛ لأن القطار كعلامة «جماد» لا يمكن أن ينضم إلى فعل يتصل بعلامة «الحي» للتعبير عن فاعله (إلا طبعًا إذا كان الأمر على المستوى الاستعاري أو صورة جمالية بلاغية).

بعبارة أخرى: تنطوي الشفرات على عمليات تلقين instruction processes، عملها اختيار التراكيب combinations والظروف. إنها لا تهيئ لعملية استبدال خالصة، وإنما تعمل على تفعيل عمليات استنتاجية استدلالية تتم بطريقة آلية جدًا في بعض الحالات.

هذا هو الجوهر النظري الأساسي في كتاب «نظرية السيميوطيقا»: أن اللغة ليست ببساطة مسألة علاقات بين التعبير والمضمون (ونسق من العلاقات المشفرة)، وليست الهُوية السيميائية ذات قيمة متغايرة بهذا التبسيط (كما في النموذج السوسيري)، ولكن اللغة أيضًا - ودائمًا - مسألة لها علاقة بالاستنباط والتفسير والاستدلال: فكل علامة تنفتح على لعبة تأويلية ويمكن «استخدامها لكي تكذب»، (يعني: في ظروف معينة، كل علامة يمكن أن تعني شيئًا مختلفًا عن معناها «المعتاد»). إن الظروف السياقية والتطبيق التأويلي مكونان أساسيان من مكونات الدلالة. لا توجد سميوطيقا قبل هذين البعدين أو بعيدًا عنهما.

من خلال التركيز المتدرج للعنصر التلقيني - الاستدلالي للشفرة (حقيقة وجود قاعدة تقول بأن المفردة تُستخدم بطريقة معينة في ظرف معين، وبطريقة مختلفة في ظرف مختلف، وهكذا)، يتغلب إيكو على فكرة الطبيعة الثنائية للشفرة (أ = ب، بصرف النظر عن السياق)، والفكرة الجامدة القائلة بتكافؤ equivalence العلامة؛ لأن كل علامة تبدأ في تغيير أو تكييف معناها حسب السياق والمستخدِم والقائم بالتأويل. وبالتدريج يصبح النموذج الثقافي الذي وضع فيه إيكو حياة العلامات نموذجًا paradigm جديدًا: لم يعد هذا النموذج نطاقًا دلاليًا يظهر فيه النظام ولا يجرؤ أحدٌ على مناقشته، بل هو نطاق دلالي لا ينجو من التأويل؛ حيث تصبح المعاني مرنة وقابلة للتكييف والتفاوض والتداول. إن كل علامة تصبح موضعًا لفعل سيميوطيقي، وكل علامة تدخل في العلاقة المعقدة مع العلامات الأخرى. وبهذه الطريقة يقارب إيكو بالتدريج فكرة النطاق الدلالي الذي لا يتألف كلية من العلامات، بل من وحدات ثقافية؛ أي بوصفها كيانات تستوعب تأثير الثقافة التي تجد نفسها فيه وتعكسها، والتي لم تعد مداخل لنسق جامد من مضمون منظم (قاموس مثلاً)، بل عقد لشبكة nodes of a network من المعاني عرضة للتداول في اتجاهات كثيرة جدًا، اتكاءً على الاستدلالات والروابط التأويلية التي يختارها الباحث: نطاق دلالي يأخذ شكل الموسوعة encyclopedia.

ربما أصبح مفهوم «الموسوعة» هذا من أهم الإسهامات النظرية التي أنجزها إيكو في مجال السيميوطيقا، كما تلاحظ فيولي (١٩٩٢ ص ٩٩، من ترجمة المؤلفة):

ليست «الإنسايكلوبيديا/ الموسوعة» مجرد استرسال كمي للفكرة البنيوية للشفرة؛ فلا شك أنها تشكل تجاوزها واجتيازها وانفتاحها ...، ولكن الاختلاف الأهم يمكن أن نقول إنه من النمط النوعي، ويدل على انتقال الشفرة من مجرد قاعدة تحدد إنتاج الدلالة والتأويل، إلى فكرة أنها نسق من الاستدلالات الممكنة، فيه قد يجد مبدأ الاختيار والحرية والتأويل موضعًا.

إن الاستخدام العلاماتي والأنساق الثقافية لا تحكمها المعايير، ولكن يحكمها المكان في ظروف محددة، ومتكئة على ممارسة تأويلية تقوم بها الذوات المؤولة. ليس هناك علاقات ثابتة بين التعبيرات والمعاني في هذا الإطار النظري، ولا توجد فيه تبعيات جامدة أيضًا. بل على النقيض من ذلك، تميل الأنساق الثقافية - بسبب ما تسمح به من تعددية الاتجاهات - إلى التناقضات والتضاربات حيث لا تُشيد إلا مناطق التماسك الدلالي والاتساق المتموضعة مكانيًا. ففي ثقافة يفهمها أصحابها بوصفها دائرة معارف، تسقط التراتبيات (الهيراركيات)؛ لأن الأولويات والتبعيات تتغير حسب الظروف والأحوال (هكذا مكانيًا). لا تمتلك الوحدات الثقافية المعنى الكوني أو المجرد، ولكنها - بالعكس - متموضعة وتابعة للسياق.

تتطور الرؤية «الثقافية» للمعنى من خلال تجاوز الفكرة العناصرية componential للدلاليات، من خلال «تطعيم» نظرية بيرس السيميائية في إطار لُغوي- بنيوي في جوهره (مشتق من كتابات لويس هيلمسليف Louis Hjelmslev). إن الهدف الأساسي الذي يتبناه إيكو في هذا الكتاب المرجعي: «نظرية في السيميوطيقا» هو البحث عن وسيلة لربط نظرية بيرس العملية والتأويلية بالنظرية الدلالية والبنيوية عند لويس هيلمسليف، مشتقة بدورها من دي سوسير (لقراءة ناقدة لهذا الجانب انظر ما كتبه ترينى Traini، ٢٠١٣).

لا يكمن المضمون السيميائي لمصطلح ما - كما يؤكد إيكو في هذا الكتاب - في كمية الخصائص، كما يشرحها لُغويون مثل بوتييه (١٩٦٥) الذي بين أن الاختلاف بين الكرسي المتحرك والكنبة يكمن في حقيقة مؤداها أن الأول لـه الخصائص الآتية: «مصنوع للجلوس عليه + الأرجل القائمة + يتسع لشخص واحد + لـه مساند ذراع + لـه مسند ظهر» بينما لا تتوفر في الاختيار الثاني إلا الخاصيتان الأوليان، فقد لا تتوفر فيه مساند ظهر أو مساند الذراع ومصنوع بالتأكيد ليتسع لأكثر من شخص واحد، عند بنيويين مثل: جريماس Greimas في كتابه «علم الدلالة البنيوي» ١٩٦٦ الذي يعرف الخصائص المُحَددة للكسيم head في vertical + end + upper. تهدف هذه المقاربة العناصرية إلى البحث، على صعيد المعنى، عن عدد معين من الأشكال المحددة، كما يحدث على صعيد الدال. فإذا افترضنا - مع هيلمسليف - وجود التوازي بين التعبير والمضمون (وهو في ذاته تطور وتجاوز للدال والمدلول عند دي سوسير)، فإننا نتبنى منهجًا عناصريًا مشابهًا. فإذا استطعنا أن نؤلف قائمة متناهية من عناصر الدال (الفونيمات التي نراها في كل لغة بعدد محدود)، فيجب أن نعمل بالمثل بالنسبة لمضمونها (ونجد عدد محدود في وحدات المضمون). فكما أن الخصائص الصوتية يمكن أن تُستخدم للتمييز بين الدوال، فإن العلامات الدلالية يجب أن تستخدم لتحديد المعاني حسبما نرى في الشكل رقم[1]، (الذي يعرف الكبش بوصفه حاصل جمع الماشية + ذكر، والمهرة حاصل جمع الجواد + الأنثى، وهكذا).

	غنم	إنسان	طفل	حصان
هي هـو	شـاة كبش	مـرأة رجل	فتـاة غلام	مهـرة جـواد

شكل رقم (١): تحليل عناصري دلالي لبعض الحيوانات.

وكما يقول إيكو في كتابه «نظرية في السيميوطيقا»، ويؤكد في كتابه الآخر المعنون بـ «السيميوطيقا وفلسفة اللغة» ١٩٨٤، أنه إذا كان ذلك صحيحًا (وهو ليس كذلك) فإننا نكون قادرين على تفسير كيفية تحديد هذه العناصر «الأولية»، وكيف نقيد عددها. فهل المقولات: «ذكر/ و/ أنثى»، هي/ هو -على سبيل المثال- أولية أم ثقافية؟ وهل التصنيف وجودي طبيعي أم خبراتي تجريبي؟ ولكن الأهم من ذلك هو: هل السؤال: ماذا تعني مفردة «غنم»، أو «طفل»؟ هذه العناصر الموجودة في الجدول لا تشرح لنا ذلك. إنها تقدم لنا الخصائص من غير تفسير، في أوليتها. هذا هو جوهر السؤال بالنسبة لـ أمبرتو إيكو، فعندما نبدأ في شرح ما تعنيه مفردة «غنم» فإننا نستخدم مفردات أخرى، من خلال دائرة حميدة أو خبيثة لا تنتهي، كأن نقول «ضأن» لنفسر مفردة «غنم»، و«غنم» لتفسير مفردة «ضأن». إن الموسوعة التي يقصدها إيكو هي نفسها هذه الدائرة. لا تترك هذه اللعبة التأويلية وحدة لُغوية مهما صغرت دون تعريف وتفسير ؛ وكل وحدة لُغوية يتم الإشارة بها إلى شيء آخر. ولا توجد هذه الوحدة اللُغوية المكتفية بنفسها. إن إيكو - مقتبسًا من ش. س. بيرس - يشير إلى هذه الوحدات اللُغوية التي تشملها هذه الدائرة بوصفها مُفَسِّرات أو أدوات تفسيرية interpretants وأنها تشكل مجموعة من العلامات المحتملة التي لا تتوقف عن الاسترسال، والتي - وبفضل تدويرها وتفعيلها الاجتماعي (أو تحولها إلى قوالب تفسيرية) - تميل إلى الانتظام، أو الوصول إلى الانتظام.

> كل أداة تفسيرية interpretants لعلامة هي وحدة ثقافية أو دلالية. وهذه الواحدات تشكل، في استقلاليتها الكاملة، ثقافة لها نسق من التعارضات يُدعى تداخلها الكُلي «النسق الدلالي الكلي». إنها عادة ما تشكل الحقول الدلالية أو حتى المحاور التقابلية البسيطة. (إيكو، ١٩٧١، من ترجمة المؤلفة)

لا يمكن التعامل مع الأدوات التفسيرية واللعب بها إلا إذا كانت جزءًا من النسق الشامل للموسوعة أو الثقافة؛ فالوحدات الثقافية في الواقع هي الأشياء التي نخضعها للتجربة بصرف النظر عن أية واقعية ساذجة (العلامات ليست أشياء مادية ولكنها تفسيرات)، وبعيدًا عن نزعة سلوكية (العلامات ليست دائمًا وليست فقط سلوكيات، وحتى إذا كانت كذلك، فإنها سلوكيات بقدر ما هي تفسيرات) وأي شكل من الذهنية (العلامات ليست مفهومات خالصة لا يتحقق وجودها إلا في رءوسنا).

كل ما نجده في الموسوعة ونمارسه لكي تمضي عملية إنتاج الدلالات في سيرها (مثلاً: لكي تمضي في إنتاج المعنى) يجعلنا ننشئ الروابط، ونخرج بعلاقات ومسارات تفسيرية.

تمكننا المسارات المكانية من التحرك من مصطلح إلى آخر، ومن الخروج مع الحركة إلى مساحات دلالية رحبة وأحيانًا متناقضة. إن عملنا السيميوطيقي كبشر عمل تفسيري؛ أي أنه يقوم بخلق روابط وبناء مساحات ومسارات من التماسك الدلالي. وسوف نشرح ذلك بشكل أكثر تفصيلاً في هذا الفصل الذي نركز فيه على حالة فعلية من التدخل السيميوطيقي والاجتماعي.

هذه المسارات التفسيرية قد تكون مسارات مختلفة غاية الاختلاف، تأسيسًا على السياق والذوات التي تعمل على تنشيطها. فلكي نفهم معنى كلمة «راياديتو rayadito» أستطيع أن أقول إنه طائر ينتمي إلى أسرة الفرناريات، ولكي نفسر ما هو الطائر الفرناري، يمكن أن أقول إنه طائر يبني أعشاشه على شكل أفران (وطبعًا هذا يستوجب أن أعرف ما الفرن؟). أو: لكي نشرح ما يعني الاسم «راياديتو»، يجب علينا أن نشير إلى هذا النوع النادر من الطيور، أبحث عنه في كتاب جوناثان فرانزن المعنون بـ «الحرية»، ولكن عند ذلك قد يضطر المرء إلى شرح المقصود من كتاب فرانزن المعنون بـ «الحرية»، وقد أضطر حينئذ أن أعرف مَن جوناثان فرانزن Franzen. وفي كل مسار من هذه المسارات لا يوجد ربط بسيط بين السمات الدلالية المفردة (كما حدث مع مفردات مثل: ضأن وثغاء وهادئ ... إلخ)، ولكننا نستخدم وحدات معقدة لها مصطلح expression ومضمون content.

من ثم تصبح الموسوعة هي النموذج الدلالي والاستعارة الذي ينبئنا عن كيفية إنتاج الدلالة السيميوطيقية «السيميوزس semiosis» (كيف نفسر المصطلحات؟ وكيف نربط بينها؟ وكيف نفكر؟ وكيف نتحرك من مفهوم إلى آخر؟). بعبارة أخرى: نسعى إلى فهم الطريقة التي نربط بها بين الوحدات النحوية والدلالية والبراجماتية (ونحن هنا نستخدم مصطلحات لها علاقة بالشفرة).

على الصعيد الدلالي الخالص، يتأسس المنطلق الموسوعي على النموذج الذي سماه إيكو في كتابه «نظرية في السيميوطيقا» النموذج الدلالي المعدل Revised Semantic Model. والنموذج الدلالي المعدل عند مقارنته بالنماذج الدلالية المعدلة الكلاسيكية الأكثر تواضعًا (أشجار القاموس، كالأشجار التي نقرأها في القواميس وفيها تصانيف المخلوقات: فالحيوانات الحبليات مثلاً تنقسم إلى فقريات ورأس حبليات وغلاليات، وتنقسم الفقريات إلى ثدييات وزواحف وأسماك وطيور وبرمائيات؛ وتنقسم الثدييات بدورها إلى أكثر من ٤٥٠٠ نوع، وهكذا)، مما يتطلب وجود سياق بسبب مرونة المعنى وطواعيته بالنسبة إلى ظروف مختلفة. في النموذج الدلالي المعدل، بالإضافة إلى العلامات الدلالية المحددة، نجد أيضًا ظلال معان وانتقاءات سياقية وظرفية. ويقصد إيكو بـ «الانتقاءات السياقية» إدراج «سيمات sememes» أخرى (أو مجموعات منها) مرتبطة عادة بالسيم موضع البحث (الجمجمة-الموت)، ويقصد بـ «الانتقاءات الظرفية» إدراج علامات أخرى (أو مجموعات منها) «منتمية إلى أنساق سيميوطيقية مختلفة، أو موضوعات وأحداث عبارة عن علامات إشارية، تحدث في العادة مصحوبة بوسيلة نقل العلامة المتوافقة مع السيم موضع السؤال». (إيكو، ١٩٧٥، الترجمة الإنجليزية، ص ١٠٦)

على ذلك النحو يُظهر النموذج الدلالي المُعدَّل (وهو سابق على النموذج الموسوعي) أن إيكو كان يرى منذ عام (١٩٧٥) أن الإشارة السيميوطيقية لم تعد وظيفة الأنساق المجردة الشاملة، ولكنها وظيفة المسارات المكانية الثقافية، تعينها سلسلة معينة من الروابط.

في النموذج الموسوعي الذي تم تطويره في ثمانينيات القرن العشرين، أصبحت «الحساسية للسياق» عنصرًا مكونًا للمعنى، في الوقت نفسه

أصبحت المعاني الموسوعية بالتدريج محكومة ثقافيًّا. في الموسوعة ليس للروابط طابع متفرد تمام التفرد ولـه قدر معين من إمكانية التوقع. فلكي نفسر مفردة «الغنم ovine»، ليس من الضروري أن نشير بسببها إلى فكرة الموقد؛ بل الأنسب أن نشير إلى فكرة الثدييات الأرحب، أو إلى الكتاب المقدس حيث تتم عملية الفداء بالكباش. ولكن من يمنع قارئًا من وصف «الغنم ovine» بأنه حيوان لـه فروة يمكن استخدامها لإنتاج الصوف، والصوف لـه علاقة بإنتاج الحرارة: تذكر الموقد! الفرناري لـه صلة بوظيفة إنتاج الحرارة بسبب علاقته بالصوف الذي ينتج الدفء من خلال هذه «الفروة» الخارجية. ولكن هذا الضرب من الربط بين الموقد إلى «الغنم» قد يكون مسارًا غريبًا، على الرغم من أنه ممكن، وعلى الرغم من ذلك فقد لا يكون محتملًا. بعبارة أخرى: الموسوعة ضرب من التنظيم تكون فيه جميع العلاقات ممكنة، وتكون فيه بعض العلاقات أكثر مباشرة من بعضها الآخر، ولكن لا توجد فيه علاقات مستحيلة. من المستحيل أن نشير بشيء من اليسر إلى شيء يقع خارج موسوعة معينة؛ أي من المستحيل أن نشير إلى شيء يقع في نطاق ثقافة أخرى. لهذا السبب نجد أن الموسوعة الغربية تتسع لتفسير معنى مفردة «الراياديتو» من خلال قصة عالم الطيور في الرواية، لأنها تشمل رواية «الحرية» التي كتبها فرانزن، بينما قد لا يستطيع شخص يعيش في بالي أن يفعل ذلك. ففي أية موسوعة لمواطن عادي يعيش في بالي لا يوجد فرانزن، ويصبح الربط مستحيلًا.

ليست مصادفة أن قلنا عبارة «موسوعة بالبينيزية عادية»، فمن الوسائل التي يمكن أن نفهم بها نظرية «الموسوعة» هذه أن نصفها بأنها «المعرفة العامة التي يحصل عليها المجتمع الفرعي في كليته»، وتلاحظ باتريزيا فيولي (١٩٩٢، ص١٠٣) في مراجعتها للمعاني المتباينة لفكرة «الموسوعة» عند إيكو أنها:

* يمكن أن تكون مستوى عامًا مجردًا، أي موسوعة جامعة شاملة، أرشيف يضم جميع المعارف التي أنتجها العالم، منظومة تندرج فيها جميع التفسيرات، مساحة مثالية لتخزين جميع المعلومات الممكنة، ولهذا السبب فهي مفهوم محدود، فرضية نظرية.

* هنا يصبح الطريق ممهدًا للنظر في هذه الخريطة العامة الشاملة، ونضع أيدينا على الأجزاء الصغيرة منها التي تحددت بدقة، واتكأت على السياق الراهن. هذه هي «الموسوعة» المحلية التي يمكن أن نصفها بأنها: «المقاربة الاجتماعية الدلالية».

* ثم هناك «الموسوعة» التي تضم مجموعة من المعارف العادية في ثقافة ما (التي يمكن أن نقول إنها تعادل نظرية «الإبستيم» التي تحدث عنها فوكو بشيء من التفصيل.

* وأخيرًا هناك «موسوعات» تناسب مهارات الأفراد: الأشياء التي يجب على الأفراد معرفتها بوصفهم أعضاء في ثقافة معينة.

تشترك هذه المعاني جميعًا في منطق واحد يكمن وراء افتراض صحتها أو معقوليتها: إنها حقيقة أن المعنى لا يوجد إلا في السياق، في النطاق، في الإطار، ويتكئ على المسار المحكوم زمنيًّا ومكانيًّا، وليس على التراتبيات الشاملة المحددة سلفًا.

لا يوجد المعنى بعيدًا عن حركة التاريخ؛ يمارس المعنى حركته في الكل؛ بطريقة موسوعية - أي في العلاقة مع عوالم اجتماعية ثقافية من المعرفة تديرها كل ذات حسبما ترى، متكئة على اهتماماتها الخاصة. ولهذا السبب نجد أن علم الدلالة والتداولية في نظرية إيكو السيميوطيقية متواشجان دائمًا. فلا يتم تحديد الوحدات الثقافية من الوجهة التاريخية والثقافية والاجتماعية وكفى، ولكن يتم ربطها وتفعيلها ووضعها في خضم اللعب في العمليات الإشارية متكئة على صلتها بالفرد. وكما سنرى في المثال التحليلي في نهاية هذا الفصل، أن «العمليات الثقافية»

تجيء دائمًا نتيجة مبادرة كيان بشري ما (فرد أو جماعة)، وحتى عندما يستخدمون العلامات القديمة (أرقام كانت تُستخدم في الماضي)، فإنهم يختارون سمات معينة، السمات الأساسية لمسار جديد، لنمط موسوعي جديد. فليس من المحتمل أن تشمل الموسوعة الثقافية شيئًا جديدًا تمام الجِدة، ولكن من غير الشائع تمامًا أن تشمل الموسوعة شيئًا مكررًا بتفاصيله كلها. تتكون لعبة المعنى من المتغيرات والمتكررات جميعًا، ويتلخص عمل السيميوطيقي في تعقب هذه الشباك من الإحالات التي تقع فيها أية ظاهرة ثقافية جديدة.

لهذا السبب نفهم لماذا تتسع الموسوعة لحوار معقد بين مبادرة الفرد والخلفية الاجتماعية، بين رغبته في الفعل وإشكالات مجتمعه الثقافية. تتولد المسارات التفسيرية من خلال الاهتمامات الشخصية، ولكنها محكومة بالتراتبيات الاجتماعية. إن المعنى يعيش في بعد ثقافي، وهو بعد اجتماعي وإحصائي في الوقت نفسه؛ إنه غير محدود بقوانين، ولكنه محكوم بالحوادث المتواترة، والتفاضلات الجمعية التي تشكل المادة الأولية التي تنطلق منها اختيارات الفرد. فالمعنى أولاً وقبل كل شيء عادة اجتماعية، ما يعني أنه يتشكل من خلال التكرار والاطراد، ومن خلال مؤثراته الواقعية والبراجماتية.

كان بيرس هو الذي قدم فكرة «العادة» في التفسير إلى عالم السيميوطيقا، ومن الواضح أنه ألهم إيكو، يقول بيرس:

> إن وظيفة الفكر في الأساس إنتاج عادات فعل؛ وأي شيء متصل بفكر معين، ولكن لا صلة لـه بهدف أساسي، فضول على الفكر، وليس جزءًا منه. فإذا صادفتنا بعض المدركات التي لا نعود إليها لتعيننا على التصرف في مناسبة معينة، كأن نستمع إلى قطعة موسيقية، فلماذا نسمي هذا فكرًا؟ حتى نستخرج المعنى من الفكر علينا أن نسأل عن العادات التي ينتجها؛ لأن الفكر لا معنى لـه دون محصوله من العادات التي ينشئها. والآن نستطيع أن نقول: إن السمة الأساسية في العادة هي اعتمادها على طريقة للوصول إلى الفعل، ليس فقط في ظل الظروف المعينة التي قد ينشأ فيها هذا الفكر، ولكن في ظل الظروف التي من المتحتمل أن تحدث بصرف النظر عن بعدها عن الاحتمال. تعتمد أهمية العادة على «متى»، و«كيف» تدفعنا إلى الفعل. من حيث «متى»: كل حافز إلى الفعل ينشأ من إدراك؛ ومن حيث «كيف»: كل هدف لفعل هو أن يسفر عن نتيجة محسوسة. وهكذا نصل إلى ما هو ملموس وعملي يفهمه العقل؛ لأنه أساس كل تميز حقيقي للفكر، مهما كان بارعًا ودقيقًا، ولا يوجد تميز للمعنى أكثر دقة من أنه يحتوي على اختلاف على صعيد الممارسة (بيرس، «الأوراق المجموعة»، ج ٥ ص ٤٠٠).

تراث تشارلز ساندرس بيرس.

يشترك إيكو وبيرس في فكرة أن المعنى شيءٌ ديناميكي متحرك، وليس شيئًا ثابتًا مستقرًا في ثنائية «التعبير والمضمون». المعني ليس سجين شفرته إلى الأبد، ولكنه ناشئٌ عن عملية ثلاثية. يرى بيرس أن العلامة (التي قد تعني علامة مفردة، رسالة أو برقية أو نصًا أو خطابًا بأكمله) لها بنية ثلاثية وليست ثنائية، كما كان الحال في التراث اللُغوي البنيوي. (يرى سوسير أن العلامة كيان ذو وجهين: الدال والمدلول، ويرى هيلمسليف أن العلامة لها مستويان: مستوى التعبير، ومستوى المضمون).

ليس في وسعنا بطبيعة الحال أن نلخص نظرية بيرس في السيميوطيقا في هذه الصفحات القلائل. فإنجازات بيرس ضخمة جدًا، وليست منهجية ولا منظمة بالقدر نفسه. فهي تتكون من متفرقات تم جمعها بطريقة أبعد ما تكون عن المنهج والنظام، على الرغم من أنه تم ترقيمها (فما يُسمى بـ «الأوراق المجموعة» CP في الواقع يفصلها رقم)[1]. فـ بيرس

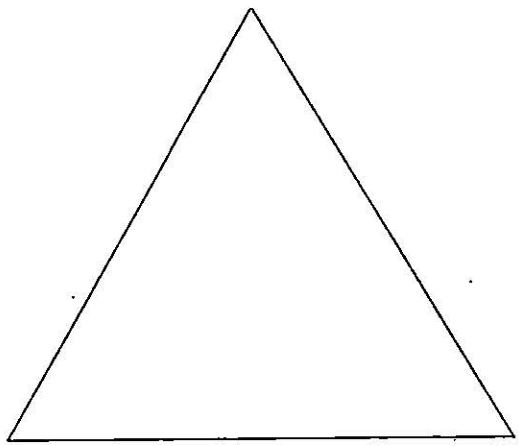
يكتب في المنطق والرياضيات والإبستيمولوجيا والسيميوطيقا دائمًا باهتمام خاص بنظرية المعرفة وبالمنهج البراجماتي[٢]، (الذي يعني في الأساس أن كل معرفة، كل علامة، كل فعل لا يستمد أهميته إلا من خلال علاقته بالتأثيرات العملية التي ينتجها).

على أية حال، نريد أن نركز على هذه النقاط المركزية في نظرية إيكو وبُعدها الثقافي، وخاصة دور التفسير والعادات.

إن الطبيعة الثلاثية للعلامة إنتاج الدلالات السيميوطيقية(السيميوزيس semiosis) هي التي تضع المبدأ التفسيري (وهو المبدأ الذي تتكئ عليه نظرية إيكو السيميوطيقية كلها) في قلب نظرية بيرس يقول:

العلامة... (في شكل أداة التمثيل representamen) شيء يدل عند شخص ما على شيء ما بمناسبة ظرف ما. إنها تخاطب شخصا ما؛ أي: تخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورًا. هذه العلامة التي تخلقها أسميها «مفسِّرة/ أداة التفسير interpretant» للعلامة الأولى. العلامة ترمز لشيء ما (موضوعها)، وهي ترمز إلى هذا الموضوع ليس في كل جوانبه، ولكن بالإحالة إلى نوع من الفكرة التي أحيانًا أسميها «ركيزة/ أرضية ground» التمثيل («الأوراق المجموعة»، ٢، ٢٢٨).

إن الخطة التي تمثل هذه الفكرة موجودة في الشكل رقم (٢)، تظهر المدى الذي وصلت به سيميوطيقا بيرس إلى الواقعية (العلامة، كواقع، متأسسة على موضوع، على معطى من الواقع)، وكيف أنها أيضًا تفسيرية من ناحية البنية؛ لأنه لا يوجد توافق تام بين التعبير وأي مضمون، ولكنها علاقة تربط بين الموضوع والعلامة (التمثيل) والتفسير. بعبارة أخرى: هذه العلاقة الثلاثية السيميوطيقية انتقال حتمي لا مهرب منه من الواقع مرورًا بالعلامات (أدوات التمثيل) إلى التفسير نفسه.



شكل رقم (٢): البناء الثلاثي للعلامة حسب بيرس

يقسم بيرس هذا «الواقع»، موضوع العلامة، إلى موضوعين: «الموضوع الدينامي dynamic»، و«الموضوع المباشر immediate». الموضوع الدينامي هو «الموضوع كما هو» (أوراق بيرس ٨، ١٨٣)، وهو شيءٌ لا نستطيع الوصول إليه في الواقع، وأما الموضوع المباشر فهو «الموضوع كما تمثله العلامة نفسها» («أوراق بيرس» ٤: ٥٣٦، ٨: ٣١٤، ٨: ٣٤٣): الواقع كما ندركه. ولنضرب لذلك مثلاً: يعني «الموضوع الدينامي» أن ظاهرة مناخية معينة معروفة لنا باسم «قوس قزح»، وأما «الموضوع المباشر» أن مجموعة من الخطوط الملونة نربط بينها عادة بنهاية العاصفة الممطرة. كلاهما «واقع»، ولكن ما ندركه بالحس هو الظاهرة الأخيرة؛ أي مجموعة الخطوط الملونة.

يعيد إيكو علينا أيضًا هذا التمييز بين الدينامي والمباشر في معرض تأملاته في الإدراك المعرفي cognition، والإدراك الحسي perception، وإنتاج الدلالات السيميوطيقية semiosis. لا يكمن الواقع «الموضوع المباشر» فقط في أعماق الإشارة الذي يدفع النشاط السيميوطيقي المنتظر من يفسره ويعبر عنه، وإنما يكمن أيضًا واقع جاءنا بعد توسط، (فنحن

نعرف أن هناك ظاهرة معينة اسمها قوس قزح، فقد رأيناها آلاف المرات في الأفلام حيث يرتبط قوس قزح بالأحياء أو البعث، وقد رسمناها آلاف المرات في مراحل الطفولة الأولى، وربما كان منا من قرأ رواية بنشن المعنونة بـ «جاذبية قوس قزح»، كل ذلك مر بالوساطة السميوطيقية في كل مرة، وتولد عن هذا المرور تفسيرات جديدة.

من ثم هناك «إيقاع ثلاثي» في السيرورة العلاماتية تتحرك إلى الأمام من الواقع (تمر دائمًا على وساطة العلامات، والمعرفة والتفسيرات السابقة) من خلال العلامات أدوات التمثيل، حتى تجيء تفسيرات جديدة تستقر في المكان والزمان، وتصبح في النهاية الموضوعات المباشرة لمثلثات سيميوطيقية أخرى.

هذا التدفق الثلاثي الذي لا يتوقف هو ما أطلق عليه كلٌ من بيرس وإيكو «السيرورة السيميوطقية غير المحدودة»، أو «مسار التأويل». فالتفسيرات، بوصفها علامات، في هذه التدفقات السيميوطقية جاهزة دائمًا للعودة إلى دينامية التفسير، لتصبح موضوعًا لعلامات أخرى. لا تستطيع العلامة إلا الإمساك بجوانب معينة من جوانب موضوعها، ما لا يعني بوضوح - وإنما يعني ضمنًا - وجود جوانب أخرى ممكنة يمكن التعبير عنها وتتصل اتصالاً مباشرًا بموضوع معين. كل علامة تقول شيئًا، وتقصي معانيَ أخرى، ومن ثم يصبح تفسير الواقع جزئيًا. وهذه نقطة يرددها إيكو ويطورها بكل عناية في نظرية الموسوعية encyclopedia، حيث يزعم أن أي تفسير مكاني بطبيعته، وأية علامة تحمل المعنى في ظروف بعينها: إن المسارات التفسيرية تقطع الموسوعة بطريقتها الخاصة، بدون وضع الحواجز أمام المسارات الأخرى الممكنة.

كانت فرضية أن السيرورة السيميوطيقية تعمل من خلال أدوات تفسيرية هي التي شجعت على مراجعة نظرية الشفرة القديمة. وكما يشرح إيكو في وصفه للقوة النقدية والتآكلية لهذه الفكرة، فقد تظهر الأداة التفسيرية عند بيرس في أشكال مختلفة:

* يمكن أن تكون ناقل علامة معادلاً (ولو بصورة ظاهريّة) في نسق سيميوطيقي آخر، على سبيل المثال: أستطيع أن أجعل صورة الكلب تقابل مفردة «كلب».

* يمكن أن تكون إشارة موجهة إلى موضوع واحد، ربما تشي بعنصر شامل عالمي في قياس الكمية (جميع الموضوعات كذلك).

* يمكن أن يكون التعريف علميًا (أو بسيطًا) على أساس النسق السيميوطيقي نفسه مثلاً: مفردة «ملح» تدل على «ثاني أكسيد الصوديم».

* يمكن أن تنطوي على علاقة عاطفية تكتسب قيمة الكناية المستقرة مثل قولنا إن «الكلب» يدل على «الوفاء» (والعكس بالعكس).

* يمكن أن تكون ببساطة ترجمة للمصطلح إلى لغة أخرى، على شكل المرادف.

... في حدود ما تقدمه نظرية الشفرات من وصف لجميع الإشارات التابعة لشفرة واحدة أو أكثر لـ «السيميم sememe» الواحد، فإن أداة التفسير interpretant يصبح مفهومًا يمكن أن يحتل مكانه المناسب داخل إطار نظرية للشفرات.

... ثراء هذا المفهوم في حد ذاته خصبًا طالما يُظهر قدرة على إنتاج دلالة (وقدرة على التوصيل)، بوسيلة الانتقال المستمر الذي يحيل العلامة عودة إلى علامة أخرى أو سلسلة من العلامات، يحيط بالوحدات الثقافية بطريقة مقاربة، دون السماح لواحدة بالتماس مع الوحدات الأخرى مباشرة، على الرغم من جعلها متاحة من خلال وحدات أخرى.

... إن السيميوطيقا تفسر نفسها بنفسها. (إيكو، ١٩٧٥، الترجمة الإنجليزية، ص٧٠)

يبين لنا بيرس أن الشيء الوحيد الذي قد يوقف هذا الانتقال للمعاني، ويجعل التوصيل مستحيلاً أو غامضًا، (مما ينطوي على خطر الوصول بالتفسير إلى ضرب من الانزلاق الدلالي الأشبه بالنموذج

الهرمسي المنغلق)، ومن ثم تثبت التفسيرات عند نقطة واحدة ... هو استحكام العادة. فمن منظور المحلل البراجماتي الذي يلوذ به بيرس يصبح للعلامات والممارسات التفسيرية معناها انطلاقًا من تأثيراتها. والعادات هي النتائج البراجماتية للنشاط التفسيري؛ وهي أدوات تفسيرية ثابتة. وحتى الأدوات التفسيرية، ما دامت أدوات تنقلها العلامة (بيرس: «الأوراق المجموعة» ٥، ص٤٧٣) فإنها تمر من خلال مراحل مختلفة. أولاً: تنتج أداة التمثيل representamen أداة تفسير مباشرة interpretant؛ أي رد فعل مباشر في ذهن الشخص القائم بالتفسير. هذا التأثير يحتل مكانه وشكله داخل الفكر (وربما يعيد تنظيم نسق المعنى القائم في اللحظة) ومن ثم يصبح تأثيراً ملحوظًا، أداة تفسيرية دينامية. وأخيراً يصبح هذا التأثير الأداة التفسيرية المنطقية الأخيرة، تمثيل يغلق وإن مؤقتًا تدفق التفسيرات الممكنة لهذا الموضوع الوحيد. فعندما تعمل الأداة التفسيرية على إعادة تشكيل استعداد الشخص للفعل الذي ينتجه، يصبح الفعل شائعًا ومتاحًا في المجتمع الذي ينتمي إليه الشخص الذي يقوم بالتفسير ثم يحدث التغيير في العادات، اعتقاد يصبح توجهًا إلى سلوك محدد وتعديل واقع الأصل. وهكذا يتوقف الانزلاق التدريجي للمعاني gradual slidings of meanings المتضمن في البناء المطرد للأدوات التفسيرية progressive constitution of the interpretants، وإن مؤقتًا.

المجتمع هو الفاعل الوحيد الذي يستطيع أن يوقف مؤقتًا الإنتاج المستمر للأدوات التفسيرية، ويقر أو يستقر على عاداته التأويلية كضمانة للتفاهم المتبادل من خلال هذه الشفرة التوصيلية. لهذا السبب تصبح القراءة التأويلية للعلامة سواء عند بيرس أو أكثر عند إيكو، ثقافية منطقية بامتياز، ومنطوية على حساسية فيما يتصل بكل ما هو اجتماعي. من هنا تستقر التفسيرات في حال الثبات لأن المجتمعات تقرها وتعمل على تطبيعها محليًا. ولما كان مبدأ بيرس البراجماتي يقول: «إن ما يعنيه الشيء هو - ببساطة - ما ينطوي عليه من عادات»، فلكي نؤسس معاني العلامات والنصوص من الضروري أن نسائل أنفسنا عن تأثيراتها، عما تتسبب فيه من الناحية البراجماتية والعلنية.

مفاوضة المعنى في السياق الاجتماعي.

يقدم هذا النوع من إنتاج الدلالات السيميوطيقية semiosis - القائم على المعالجة البنيوية الاجتماعية - بعدًا أساسيًا للمعنى، وهو بعد ثقافي أيضًا: إنه الطبيعة التفاوضية للمعنى، أو قابلية المعنى للتفاوض والتداول. فإذا افترضنا أن المعنى محكومٌ بقواعد صارمة قوامها العلاقات، أو بشفرات إنتاج دلالة جامدة، فإن التوصيل والتأويل في الواقع محصورٌ في التبادل وفك الشفرات. البديل - كما أوضحنا قبل حين - أن تصبح الشفرات متعددة المعاني، وتصبح العلاقات بين التعبيرات والمضمونات متغايرة ومتأثرة بالثقافة، وهذا ما يمنح إنتاج الدلالة «هامشًا للعب» يمهد الطريق نحو العمليات التفاوضية.

يرى إيكو أن مفاوضة المعنى ممارسة جوهرية على المستوين الاجتماعي والثقافي، وأساسية على المستوى العرفاني الإدراكي، ولا مفر منها على المستوى التواصلي في الترجمة. في كتابه المعنون بـ «العودة بالساعة إلى الوراء Turning Back the Clock» يكتب:

> لا يحكم مبدأ المفاوضة negotiation فقط اقتصاد السوق وصراعات نقابات التجارة والشئون الدولية (هذا إذا كانت الأمور تسير على ما يرام)، فمبدأ المفاوضة من العناصر المهمة جدًا في الحياة الثقافية. تجري المفاوضة في الترجمة .الجيدة على فاقد ترجمة لا مفر منه على حساب النص الأصلي، ولكن للمترجم

طرقه في تعويض هذا الفاقد. وحتى في طريقة استخدامنا للمفردات: فأنا وأنت نستخدم معانيَ مختلفة لمصطلح معين، ولكن عند التواصل نتفق معًا على جوهر أساسي للمعنى يسمح لنا بفهم كلٌ منا الآخر ... أي مبدأ تفاوضي يعمل أيضًا في تفسير أي نص (سواء كان قصيدة أو وثيقة قديمة)؛ لأنه - بصرف النظر عن حديثنا عنه بعد ذلك فإننا نصبح أمام هذا النص المعين، والنص حقيقة أمام أعيننا أيضًا (٢٠٠٧، الترجمة الإنجليزية، ص٢٤٧).

المفاوضة في جوهرها استراتيجية للتهيئة المتبادلة[٣]، لا بين متحدثين مختلفين فقط، ولكن أيضًا بين أحداث مختلفة تسهم في العملية المعتادة للمسار السيميوطيقي semiosis (وفي تأويل منعزل أيضًا). تقع هذه الفكرة في كتاب «كانط والبلاتيبوبس» (إيكو، ١٩٧٧)، في قلب إنتاج الدلالة نفسها. فالمعنى يتشيد من خلال الفرضيات والتقريبات المتدرجة، في الممر الواصل بين خبرة تصورية وتعريف محدد لمفهوم ما. فالذات هي التي تجرب العالم الخارجي، وتتكيف معه من خلال أيقوناته التصويرية الأولية، ثم تمضي هذه الذات في تشكيل أنموذجها الإدراكي الخاص بها، وتسعى إلى اكتماله وضبط مفرداته وتصحيحه وإثرائه من خلال عملية التنشئة الاجتماعية والمشاركة في حياة المجتمع الذي تنتمي إليه، حتى يصل إلى الحد الأدنى من الرضا المنشود. هذا الحد الأدنى من الرضا المنشود مؤشر تجابه به الذات نفسها بنفسها، ومن خلاله يتعلم أعضاء ثقافة ما التكيف مع هذه الثقافة. هذا كما كتب إيكو نفسه:

> إذا كنت أستخدم فكرة المفاوضة استخدامًا متكررًا لتفسير عمليات الترجمة، فإنني أريد أن أشرح من خلالها طبيعة المعنى، وهي طبيعة لم تتضح حتى الآن. فنحن نفاوض المعنى الذي تعبر عنه الترجمة؛ لأننا مضطرون إلى التفاوض في الحياة اليومية مع المعاني التي ننسبها إلى التعبيرات التي نستخدمها (٢٠٠٣، ص ٨٨، من ترجمة المؤلفة).

فإذا كنا مضطرين إلى التفاوض (مع الثقافة والمجتمع اللذين ننتمي إليهما) مع معاني المفردات التي نستخدمها، فإننا بالمثل مضطرون إلى التفاوض مع معاني النصوص التي نقرؤها، والممارسات الثقافية التي نحدثها، وحتى مع حقائق معينة (التارخ بأحداثه، المذابح، الحروب تصبح جزءًا من التفاوض[٤]، النشاط السميوطيقي بهذه المثابة (كما يزعم لوتمان) يصبح مفعمًا بديناميات الترجمة.

يهتم إيكو بقضية الترجمة على المستوى السيميوطيقي والمستوى الثقافي أيضًا، ويعتبرها ذات دلالة خاصة. بدأ إيكو الاهتمام بالترجمة في عام ١٩٨٣، عندما ترجم كتاب كوينو المعنون بـ «تمرينات في الأسلوب» إلى اللغة الإيطالية، ومضى يترجم كتابًا بعنوان: «البحث عن اللغة الكاملة في الثقافة الأوروبية» في عام ١٩٩٣، ثم جعلها من الموضوعات المهمة في أبحاثه في نهاية التسعينيات مع ترجمته لكتاب نرفال المعنون بـ «سِلفيا» في عام ١٩٩٩، مع مقالين طويلين جدًا منشورين في مجلة «فرسس» (انظر إيكو ١٩٩٩، و٢٠٠٠ب)، وأخيرًا في كتاب «تجارب في الترجمة» عام ٢٠٠٠[٥].

تتمثل الفكرة المهمة (وهي الفكرة الأهم في تأملاتنا في الثقافة كمنهج) في أن الترجمة لا تستخدم «المعادلة» التي يستخدمها إيكو بين قاموسين، بل بين ثقافتين. ومعروف أنه لكي نفهم معاني المفردات الأجنبية نحتاج إلى ضرب من الألفة بيننا وبين النسق الثقافي الذي جاءت منه هذه المفردات. فلا يكفي أن يذكر القاموس قائمة طويلة من المفردات وما يعادلها في اللغات الأخرى، فكثيرًا ما يشرع إيكو في شرح هذه الفكرة، فيقتبس من مقال مهم بقلم كوِن بعنوان: «المعنى والترجمة» ١٩٦٠ يتأملّ فيه كوِن شعبًا لم

يتصل بثقافتنا، وعلى المترجم أن يرصد السلوك اللُغوي للشعب صاحب اللغة المصدر، فيبدأ في إعادة إنشاء قائمة من التطابقات بين السلوكيات اللُغوية لأصحاب اللغة المصدر، وبعض المفردات في لغته الأصلية. فعندما يسمع المتحدث بالإنجليزية مفردة «gavagai»، ويعرف أنها تقابل كلمة «rabbit» في الإنجليزية، وربما تعني أيضًا «جزءًا من تكوين الأرنب»، أو حسب طريقة التعبير عن الفكرة الكاملة بالمفردة الواحدة holophrastically ربما تعني جملة كاملة: «انظر .. أرنب هناك»، أو «لنتبع هذا المخلوق، إنه أرنب». الفكرة أننا يمكن أن نخرج باقتراحات معقولة لمعنى المفردة الأصلية إذا وجدنا هذا الرابط المنهجي بين المفردات الداخلية لثقافة ما، وإذا كان لدينا تفسير يبني نسقًا. هنا تصبح الأولوية للثقافي والنسقي لها أهمية كبيرة في تحديد المعاني. فالترجمة في حد ذاتها معروف بالإبهام والحاجة إلى التفسير دائمًا. ومن ثم نفهم أن الترجمة سلسلة من المفاوضات بين الثقافات، وأن نشاطنا السيميوطيقي يتأسس عادة على منطق الترجمة في سعيها الدءوب نحو التكيف وإعادة الصياغة، متكئة على المتكلم في أي فعل توصيلي. وهذا الذي يتطلب آصرة ثقافية لا مهرب منها في فعل إنتاج الدلالات السيميوطيقية.

فعندما نقول: إن الترجمة تجري بين نسقين ثقافيين وليس بين لغتين وكفى، فإنها حسبما يرى إيكو تصبح ظاهرة متأسسة على عملية أو سيرورة process وليست ظاهرة متأسسة على منهج أو نسق(٦). ومن هنا تصبح منطوية على تبديد الغموض disambiguation في السياق، وتنطوي على تقييم الدلالات التي تعتمد على جوهر التعبير والأسلوب. فنحن لا نستطيع أن نبدد الغموض عن مفردة «tenor» مثلاً للوقوف على معانيها في الجمل المختلفة. فهي تعني تارة ذلك المغني الذي يصدح بألحان على أنغام تلك الآلة التي تسمى بهذا الاسم في جملة «أداء هذا المغني كان ممتازًا»، وتارة يصبح معناها «المعنى المجازي» أو «المغزى» في جملة: «توقعت إجابة لها بمعنى مختلف different tenor».

حتى إذا أمعنا النظر في المتغيرات الظاهراتية phenomenological للترجمات (فهناك كما يقول جاكسبون ترجمات داخل اللغة نفسها، ترجمات النسق السيميوطيقي نفسه)(٧) وجدنا قاسمًا مشتركًا في كل فعل ترجمي: وهو أن معيار الأمانة (الذي يُقال عادة عن الترجمات) لا يقوم على تقييم التطابقات بين جذور الكلمات «اللكسيمات»، وإنما مضاهاة نصية. فوصف «الأمين faithful» في الترجمة لا يعني التطابق الحرفي، فـ إيكو يرى أنه إذا كان الهدف الدائم من الترجمة هو الوصول إلى التأثير نفسه الذي أحدثه أو يحدثه النص المصدر في المُطَّلِعين عليه من خلال البنية اللغوية في اللغة الهدف، وهو هدف يتحقق بنجاح في أغلب الأحيان حتى مع استخدام استراتيجيات مختلفة عن استراتيجيات لغة المصدر. فاللغات والثقافات يختلف بعضها عن بعضها الآخر، ولكن المقارنة بينها ممكنة، بينما يكمن الخطأ في الظن أنها تتطابق تمام المطابقة. فالتركيز يصبح على المستوى النصي والثقافي وليس على المعنى الواحد للمفردة الواحدة.

وإذا تأملنا الرسم التوضيحي (الذي ابتدعه نِدا ١٩٧٥) الذي يقارن فيه بين التعبيرات: to run, to walk, to hop, to skip, to jump, to dance, to crawl مع ملاحظة غياب أي ترجمة حرفية للفعل: to hop إلى الإيطالية(٨)، يكتب إيكو:

> إذن بالبدء من المفردات التي نعرف معناها في اللغة الهدف، لترجمة المفردات التي لا نعرف معناها في اللغة المصدر، بوسائل مختلفة منها الإشارة، ومنها المضاهاة، يستطيع المتحدث باللغة الإنجليزية نقل كل ما تعنيه عبارة «John hops» إلى المتحدث باللغة الإيطالية. إنها إمكانات تتجاوز الترجمة الحرفية، إمكانات العيش المشترك في قارة تتسم

بالتنوع اللُّغوي. فالتعدد اللُّغوي على إطلاقه ليس هو الحل الأمثل لمشكلات أوروبا الثقافية ...، وإنما يكون الحل في المستقبل في مجتمع يتألف من الشعوب التي لديها القدرة المتنامية على استقبال الروح، وعلى تذوق عبق اللهجات المتباينة. لن تصبح أوروبا متعددة اللغات قارة يتحدث مواطنوها باللغات كلها بالمستوى نفسه من الطلاقة، ولكن الأكثر احتمالاً أنها ستصبح قارة لن تكون الاختلافات اللُّغوية فيها حواجز أمام التواصل، حيث يتقابل الناس ويتحدثون كلٌّ بلغته، يفهمون بعضهم بعضًا فهمًا مقبولاً. بذلك يستطيع حتى الذين لم يتعلموا لغة أجنبية بشيء من الإفصاح أن يسهموا في التواصل، وأن يشاركوا في إنشاء إثراء عبقريتها الخاصة، وأن يمسكوا بذلك العالم المتميز حين يتحدثون بلغة أجدادهم، وتراث بلادهم (إيكو، ١٩٩٣ الترجمة الإنجليزية، ص٣٥٠- ٣٥١).

لن تتم معرفتنا بالآخر إلا إذا كنا على استعداد للتفاوض، واتخذنا مبدأ المفاوضة سبيلاً إلى ذلك، وعلى استعداد لفهم عبقرية وروحه ومواطن نبوغه، وعلى استعداد لفهم الخصائص المشتركة فيما بيننا في الوقت نفسه، بعدها يبدأ بيننا الحوار من خلال ذلك كله.

نحن في حاجة إلى التفسير، والترجمة وسيلة من الوسائل، ولدينا قدرة على المفاوضة، وتلك كلها ثوابت توصيلية وسيميوطيقية، ولكنها في الوقت نفسه أركان مهمة لنظرية ثقافية تتطلب التزامًا أخلاقيًا أيضًا.

إيكو وجيرتز: نظريتان في تفسير الثقافة.

أصبح كثيرٌ من فرضيات السيميوطيقا منذ زمن بعيد جزءًا من الفهم الأنثروبولوجي الحديث، بمقارباته المختلفة. فإذا كانت الأنثروبولوجيا اللُّغوية قد طورت الدرس السيميوطيقي عند ش. س. بيرس بنوع خاص، فإن الأنثروبولوجيا المرئية كانت تعتمد إلى حد كبير جدًا على درس رولان بارت، وهنا نستطيع أن نقول: إن الدرس السيميوطيقي عند أمبرتو إيكو قد وجد من يفهمه خاصة مع الأنثروبولوجيا التأويلية عند كليفورد جيرتز Clifford Geertz.

وقد يدهش القارئ عندما نظهر عددًا من أوجه الشبه بين نظرية إيكو ونظرية جيرتز. فعلاقة جيرتز بالسيميوطيقا ليست - في الواقع - علاقة مفاجئة طرأت في أذهاننا، ولكنها علاقة انسجام أوضح معالمَها جيرتز نفسُه في كثير من المناسبات. فهو يقول في بداية كتابه المعنون بـ «تأويل الثقافات The Interpretation of Cultures» في معرض تقديمه لفكرة الأنثروبولوجيا التي يعرفها بأنها «الأنثروبولوجيا التأويلية»:

> مفهوم الثقافة الذي أؤمن به، والذي نريد أن نوضح فائدته ونقف على أهميته في المقالات التالية، مفهوم سيميوطيقي في جوهره. فأنا أعتقد مع ماكس فيبر Max Weber أن الإنسان حيوان معلق في شبكات من المعاني التي نسجها بنفسه، وأنا أعتقد أن الثقافة هي هذه الشبكات، وتحليل هذه الثقافة ليست - بهذه المنزلة - علمًا تجريبيًا يبحث عن قانون، ولكنه تحليل تأويلي يبحث عن دلالة. (١٩٧٣، ص٥)

يركز هذا التعريف بالذات على بعض السمات الأساسية في نظرية جيرتز -المعاني والشبكات والتأويلات- التي تنقلها إلى العلاقة المتناغمة مع الموقف السيميوطيقي الذي وصفناه هنا عند لوتمان وإيكو[٩]، ويبدو أن هذه المفاهيم بالذات تشكل أرضية مشتركة:

* فكرة شبكات المعنى.
* مبدأ التباين differential principle .
* الدور المركزي للعامل الاستدلالي.
* فكرة أن الثقافة تحيا على البعد الخارجي.
* ما يقاوم الحدس.

* الدور المركز الذي تلعبه الترجمة.

تعد «فكرة شبكات المعنى» من أكثر الأفكار دلالة من الناحية البنيوية من بين هذه الأفكار السابقة جميعًا التي ذكرناها في المقتبس السابق. إن جيرتز - في الواقع - واثق من أن بناء الثقافة متأسس بالفطرة على مجموعة من الشبكات المترابطة، مثل موسوعة إيكو. لا يوجد فصل بين عناصر لها هُوية في ذاتها، وإنما توجد عناصر تستمد تعريفها من العلاقة فيما بينها، وهي العلاقة المنتجة للدلالات. بعبارة أخرى: ليس المعنى جوهري، ولا هو ملمحٌ فطري في الأشياء[10]، ولكن المعنى وظيفة تتغير من منطلق العلاقات التي هو جزء منها، ومن ثم لا يمكن فهمه بمعزل عن الأشياء، لا يمكن فهم المعنى إلا «من خلال السياق». ولقد وضعنا هذا التعبير بين علامتي تنصيص؛ لأنه بالنسبة لـ جيرتز، (وأيضًا بالنسبة للمنظور السيميوطيقي ككل) تصبح مقولة «السياق» غير كافية في واقع الحال. لا يوجد فصل ممكن بين النص أو الموضوع والسياق، ولا نستطيع الزعم بأن السياق يوازي النص، أو يقع إلى جواره أو منفصل عنه. وإنما تجري المعاني في أثناء تعريف الأشياء من خلال تحديد العلاقات فيما بينها وتحديد حدودها، ومن خلال تشييد هذه الحدود التي نعينها لأقسام الشبكات.

مثلما يحدث في موسوعة إيكو تُظهر نظرية شبكات المعنى التي يطرحها جيرتز مجموعة من العلاقات النسقية المكانية، ولكن دون وجود تراتبية مقصودة، فمعنى الشيء الواحد: رمز أو طقس قد يصبح جزءًا من شبكة علاقات مختلفة، يتكئ على طبيعة محددة، كأن نأخذ في الاعتبار تقسيم المجتمع إلى طبقات اجتماعية يقرها المجتمع الذي حددناه.

إن فكرة أن الثقافة شبكة متصلة كاملة - وهي فكرة لا تزال شائعة عند علماء الأنثروبولوجيا - ليست أقل مصادرة على المطلوب من وجهة النظر القديمة القائلة بأن الثقافة كيان يتكون من رقع وقصاصات ... إنما تكمن مشكلة التحليل الثقافي في تحديد العناصر المستقلة بقدر ما تكمن في تحديد العناصر المتداخلة، تكمن في الخلجان بقدر ما تكمن في الجسور ... انصب تحليل الثقافة من ثم لا على هجوم بطولي «شمولي» على المكونات الأساسية للثقافة التي من خلالها تبدو مكونات أقل تحديدًا قد تصبح مجرد استنتاجات، وإنما إلى بحث عن رموز دالة، مجموعات من الرموز الدالة، ومجموعات فوق مجموعات من الرموز الدالة: آلات انتقال التصورات والعواطف الفهم، وتبيان أنساق الخبرة البشرية الكامنة في تشكيلها (جيرتز، ١٩٧٣، ص٤٠٧).

وعندما ننتقل إلى الصعيد الأنثروبولوجي الثقافي نجد جدلاً محتدمًا ليس كالجدل الذي يقوده أمبرتو إيكو ضد صياغة العالم الدلالي في شكل قواميس. لا يمكن تسلق شجرة الثقافة؛ لأنه لا توجد شجرة لها تنظيم رأسي تعكس تراتبية منهجية.

يتمثل عمل الباحث الثقافي (السيميوطيقي أو الأنثروبولوجي) في البحث عن الانتظام في تحميل المعنى على الدوال ومجموعات الدوال، حتى يتم تحديد شبكات العلاقات المتداخلة والجسور والظروف المحيطة التي تُعيِّن الملامح السائدة لثقافة ما. معروف أن المحلل الثقافي يتبنى رؤية أهل المكان ليقف على أوجه الشبه والاختلاف في المواقف المتكررة؛ لأنه ينطلق في عمله على معلومات مكانية، ومن حقه أن يلتمس المنطق في الموقف المكاني. يتميز هذا الموقف، كالموقف السيميوطيقي بالتغاير، ففي تعريف الهدف من بحثه يُظهر جيرتز:

أن التحليل الثقافي يقوم على تراتبية طبقية من بنيات دالة: رعشات وغمزات وتعبيرات وجه وأنواع محاكاة وتدريبات، على أساسها يتم إنتاج التحليل وفهمه وتفسيره، وبدونها لا يوجد تحليل بصرف النظر عن حركة الإنسان بعينيه أو وجهه. (١٩٧٣، ص ٧)

إن المعاني وحدات ثقافية؛ لأنها تختلف عن وحدات ثقافية أخرى. من هنا كان هذا المنهج الكلي المكاني (كما طرحه لوتمان وإيكو)؛ لأننا لا يمكن أن نعمم أية معرفة محكومة بالجغرافيا والزمن، البديل أنها تُنسب مكانيًّا إلى بيئة ثقافية معينة، بما في ذلك من فائدة عدم التقييد، وربط التحليل بمقولات مدركة سلفًا، ولكن - على العكس - إبداء الاحترام للموضوع منذ بداية البحث.

يظهر من ذلك بوضوح الفرق الشاسع الذي يفصل بين أنثروبولوجيا جيرتز التأويلية وأنثروبولوجيا ليفي شتراوس البنيوية. فمنطق جيرتز متكرر وواضح: ليس من الحق أن نعتقد في وجود علاقات ثابتة وبنيات لاوقتية تحتكر «طبيعة» الظاهرة الاجتماعية ومعناها. فالأنثروبولوجيا موضوع تاريخي، فليس من شك أن معرفة الإنسان لا يمكن إلا أن تكون مكانية، ولها إحداثيات محددة تحديدًا جيدًا:

> عند البنيويين، ومنهم ليفي شتراوس، أن النتاج الجانبي للفكر ينطوي على عدد كبير من الشفرات الثقافية التحكمية والمتنوعة: بنمورها وأوشامها ولحومها، حين يتم تأويلها بطريقة صحيحة، تفرز الثوابت النفسية في عملية السيرورة الثقافية. فالخرافة البرازيلية أو «فوجا باخ Bach fugue» تنحصر في الإدراك الحسي والتقابلات المنطقية وتحولات العلاقة. (جيرتز، ص ١٥٠)

بالنسبة لـ جيرتز ليست التقابلات المنطقية إلا سياقية، ومصطلحات التقابلات تتنوع حسب الشبكة السيمانطيقية التي هي جزء منها؛ ولهذا السبب يحث جيرتز كل باحث على مراقبة جميع العلاقات التي تنطوي عليها المواقف. فلا يكفي أن نفعل ما فعله شتراوس (وينفتح الجدل من جديد، انظر جيرتز، ١٩٧٣)، لمراقبة البناء الداخلي للظواهر (الرموز والطقوس أو النصوص). بدلاً من ذلك من الضروري أن نراقب انتشارها، وطريقة عملها في سياقها الخاص بها، بطريقة تشبه الطريقة التي يوصي لوتمان القارئ بدراسة كيفية تعمل بها النصوص في المجال السيميوطيقي، أو في داخل بيئتها الثقافية، وليس بالطريقة التي تعمل بها النصوص في حد ذاتها.

بمعنى آخر، ليست للنصوص مضمون سيمانطيقي (دلالي) ثابت ومحدد تحديدًا كاملاً، ولكن معاني النصوص تُلتمس دائمًا من خلال سلسلة من الوسائط، وفي السياق، ومن خلال أدوات تأويلية مغايرة. ومثلما لا يوجد تعريف للمعنى بمعزل عن الزمن، لا توجد أيضًا طريقة مباشرة للوصول إلى المعنى، سواء من طريق الملاحظة أو من طريق التأمل الباطني بعيدًا عن المؤثرات الخارجية. نحن دائمًا في حاجة وساطة تأويلية (وهنا تقع على عاتق الساكن المحلي)، ولهذا السبب يقع التأويل دائمًا عند نقطة انطلاق لأي شيء.

يتماس هذا المذهب المتشدد في مناوءته للحدس مع مذهب بيرس المناوئ للحدس (انظر: «أوراق بيرس المجموعة» CP، ٥، ص٢٨٥)، ويتضح بشكل دقيق كيف يؤدي هذا الإدراك للطبيعة التأويلية لكل تعبير سيميوطيقي، بكل من بيرس (في الماضي)، وإيكو وجيرتز (اليوم) إلى أن يدركوا أن المعرفة تتكئ في أساسها على منهج تقديري استدلالي. فلا وجود لأفكار خالصة استقرت في أذهاننا، وأُغلقت عقولنا أمام مناقشتها والتفاوض معها. كل فكرة، بما فيها أكثر الأفكار ميتافيزيقية، إنما جاءت ثمرة عملية اكتساب كان للتأويل فيها الحظ الأوفر.

وكما بين إيكو في مقاله المعنون بـ «قرون وحوافر وأمشاط أقدام: شيء من الافتراض حول ثلاثة أنماط من النزع» (انظر إيكو وسيبوك، ١٩٨٣) وفي أغلب مقالاته وكتبه المنشورة خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، أن المعرفة ذات

طبيعة استدلالية، ما يجعل عمل السيميوطيقي أشبه بعمل ضابط التحريات أو الطبيب. بالطريقة نفسها، شرح جيرتز الأنشطة التي يقوم بها الباحث الثقافي انطلاقًا من الفرضيات والاستدلالات:

> فالتعميم في الحالات عادة ما يُطلق عليه، على الأقل في مجال الطب وعلم نفس الأعماق، استدلال إكلينيكي. فبدلاً من البدء بجملة من الملاحظات ومحاولة إدخالها في قانون حاكم، يبدأ هذا الاستدلال بجملة (افتراضية) من الدوال ومحاولة وضعها داخل إطار مفهوم ... لا تصبح الدوال في الدرس الثقافي مجموعة من العلامات «أعراضًا»، وإنما تصبح أفعالاً رمزية أو مجموعة من الأفعال الرمزية، والهدف ليس العلاج، وإنما تحليل الخطاب الاجتماعي. (جيرتز، ١٩٨٣، ص ٢٦)

يجب أن ينطلق هذا التحليل من مجموعة من القوالب الجاهزة والعادات المألوفة التي تميز ثقافة كل فرد (سواء كانت ثقافة القائم بالتحليل أو ثقافة الشيء الذي يقوم بتحليله)؛ فكل شيء يقوم على التأويل، ولا يوجد شيء طبيعي أو فطري أو حدسي. إن جيرتز يكرس كثيراً من الاهتمام بالفطنة common sense حيث يقول: «الفطنة ليست ما ينشئه العقل، أو ما يفهمه فهمًا تلقائيًا مباشرًا؛ بل ما يمتلئ بـه العقل من فرضيات ونتائج» (جيرتز، ١٩٨٣، ص ٨٣). فهي ليست - من ثم - ضربًا من القواعد الطبيعية التي يقوم عليها الفكر، وإنما هي أقرب إلى المحصول النهائي من التأثيرات التي يمارسها المعنى (على مستوى الحس وعلى المستوى البراجماتي كليهما) والناتجة من خلال سلسلة من المعتقدات الثقافية (العادات التي يشير إليها بيرس). فكل شيء في عقلنا مرتبط تلقائيًا وآليًا بعدد من المقولات المعروفة، ولا ينشأ عن سيمناطيقا فطرية، وإنما من عادة ثقافية متأصلة تحول الاجتماعي المغرق في الثقافة إلى طبيعي مغرق في الفطرية. وهذا ما ناقشه رولان بارت وإن بشكل مختلف، وهذا ما سوف نناقشه عند إيكو على الرغم من أنه يشير إليه بأنه «أيديولوجيا»، يقول جيرتز:

> إذا كانت الفطنة common sense هي تأويل بديهيات التجربة، أو تعقيب عليها، مثلها مثل الخرافة والتصوير ونظرية المعرفة وما إلى ذلك، فهي إذن مثلها نشأت في التاريخ، ومثلها عرضة لمعايير حكم محددة تاريخيًا. إنها يمكن مساءلتها والحوار معها والتأكيد عليها وتطويرها وتأملها وحتى تدريسها، ويمكن أن تتنوع بصورة دراماتيكية من شعب لآخر. إنها - باختصار - نسق ثقافي. (جيرتز، ١٩٨٣، ص٧٦)

الأداء السيميوطيقي والأيديولوجيا.

قبل التحول إلى ما يعنيه إيكو بمقولة «الأيديولوجيا»، من المفيد أن نلقي الضوء على العمليات التي تؤدي إلى المنتج الاجتماعي للأداء السيميوطيقي. والحق أن القضيتين متلازمتان ولا سبيل إلى الانفصال بينهما. وقد أشرنا في مستهل هذا الفصل إلى وجود سبب آخر يجعلنا نجزم بأن نظرية إيكو السيميوطيقية تبدو ثقافية إلى أبعد حد ممكن، وهو الاهتمام الذي توليه للعمليات الاجتماعية في إنتاج العلامة؛ أي اهتمامها بممارسات إدارة المعنى، وليس فقط بأنساق التنسيق والتشييد السيمانطيقي للمعنى.

لقد أصبح ذلك واضحًا منذ عام ١٩٧٥ عندما شرع إيكو، في كتابه المعنون بـ: «نظرية في السيميوطيقا»، في طرح سؤال مهم حول طرائق إنتاج العلامة. وبعد أن فرغ من مناقشة نظرية موسعة في «نظرية الشفرات»، فيما كان يسعى إلى البحث عن تعريف شامل للعلامة، وبالتالي عن تعريف للشفرة (فالشفرة، كما رأينا قبل حين، هي أساس العلاقة الكائنة في عمق أي نسق سيميوطيقي)، وأيضًا كيف ينتظم أي عالم

سيميوطيقي (بدءًا من عالم السميوطيقا القائم على السمات ومرورًا بالسيميوطيقا القاموسية وانتهاءً بالنموذج السيميوطيقي المعدل Revised Semantic Model، باكورة فكرة الموسوعة)، يسأل إيكو نفسه سؤالاً عما تفعله الذات بالرسائل التي تستقبلها، وكيف تتعامل مع العلامات التي تشكل حياتها السيميوطيقية. ولما كان إيكو بَرِمًا بأنماط العلامات المتداولة في الجدل الذي كان قائمًا في ذلك الوقت (بما في ذلك ثلاثية بيرس المتمثلة في الأيقونة-المؤشر-الرمز)، قرر نقل المشكلة إلى عمليات إنتاج العلامات، وتحديد علم لأنماط إنتاج العلامات، فضلاً عن تحديد علم أنماط المنتجات، يقول:

> إن الجهد المبذول في تشكيل منظومة التعبير؛ لإنتاج واقع مادي لعلامة معينة يدل مباشرة على وجود أنواع مختلفة من العلامات. فإذا بدت أية نظرية للشفرات - نظرية تربط بين فكرة الوظيفة العلاماتية بفكرة تقسيم مستويي التعبير والمضمون - أنها تقدم تعريفًا موحدًا لكل نوع من أنواع العلامات، فإن الجهد المبذول في إنتاج هذه العلامات يدفع الباحث إلى الإقرار بأن هناك طرائق مختلفة للإنتاج، وأن هذه الطرائق الإنتاجية مرتبطة بعملية ثلاثية: (١) عملية تشكيل سلسلة التعبير. (٢) عملية ربط سلسلة التعبير هذه بالمضمون الممكن. (٣) عملية ربط هذه العلامات بالأحداث الواقعية، أشياء أو أحوال في هذا العالم ... وفي الوقت نفسه يدرك الباحث أن ما يُطلق عليه - بصفة عامة - أنماط العلامة، ليست المنتج المحدد المعالم لواحد من هذه العمليات، بالعكس: نتيجة عدد كبير من هذه العمليات المتواشجة بطرق شتى (إيكو، ١٩٧٥، الترجمة الإنجليزية، ص١٥٧).

ينشأ مما سبق فكرة أن إنتاج الدلالة السيميوطيقية (semiosis) فكرة متجذرة في الحياة الاجتماعية، وهي فكرة تجيء من فهمنا للسيميوطيقا بوصفها معالجة العمليات التي تتم من خلالها إنتاج العلامات من الناحية الواقعية، أو إنتاج التعبير التي ترتبط بعد ذلك بالمضمون فتعمل على ظهور العلامات. ويظهر هذا الاهتمام المادي physical بالعلامات اختيار إيكو المبدئي، ما يمثل نقطة اختلافه مع لوتمان الذي يصر على تعيين مكانة كبيرة للغة في أعماله كلـها. يصر إيكو على ألا يتم اختزال النشاط السيميوطيقي في اللغة الشفاهية الخالصة، ومن ثم الحاجة إلى النظر في الأنماط المختلفة للعلامات المختلفة، فيه يتم تمثيل مستوى الدال بأشياء مختلفة أشد الاختلاف:

> حتى لو كانت اللغة الشفاهية أقوى، فإنها لا تفي بمتطلبات ادعاء القدرة على التعبير عن كل فكر؛ فلكي تصبح اللغة قادرة على التعبير عن جميع الأفكار، فلابد من أن تُعان في كل حين بأنساق سيميوطيقية أخرى تضيف إلى قوتها. (إيكو، ١٩٧٥، الترجمة الإنجليزية، ص ١٧٤)

على هذا النحو يتسع مجال النشاط السيميوطيقي (semiosis)، ويضطر الباحث السيميوطيقي إلى أن يأخذ في الاعتبار سلسلة كبرى من اللغات والتطبيقات وطرائق التعبير، في اتجاه يفتح الباب على الفور على الثقافة ككل (بما فيها الثقافة المادية، وهي المادة العلمية لكثير من نشاط الأنثروبولوجيا المعاصرة)، وليس الاقتصار على النصوص كما نفهمها هذا الفهم التقليدي.

وحسب هذه الفرضيات نجد أنه من بين الأبعاد التي لها صلة بالسيميوطيقا والخاصة بإنتاج العلامة، الأبعاد الآتية:

* العمل المادي المطلوب لإنتاج التعبير الذي يتم استحضاره إلى مجال اللعب؛
* العلاقة بين النمط والوقوع[١١].
* سلسلة العمليات التي يتم تشكيلها، أي موضوع التعبير.

* طريقة الإفصاح وتعقيده (هذا يمكن أن يتراوح من وحدات مترابطة دقيقة جدًا إلى أنساق نصية معقدة وغير واضحة).

يتضح من ذلك أنه من الممكن أن نخرج برسم توضيحي مثلما نرى في الشكل رقم (٣) يوضح ثلاثة أنماط من الإنتاج التعبيري: الإدراك recognition (وهو نمط غريب من الإنتاج التعبيري، ومصدر الغرابة أنه لا ينتج بالفعل تعبيراً ولكنه يأخذ التعبير بوصفه الدال على شيء، يجعل التعبير دالاً signifier يقوم بعمل العلامة)، ثم الإيضاح ostension ، والصورة طبق الأصل replica ، والابتكار invention (ابتكار تعبير expression لم يوجد من قبل: الرسم مثال جيد على ذلك) - وهنا يلعب النمط الأول وهو الإدراك بوصفه فرضية ضمنية ممثلة لسائر الأنماط التي تصبح في كل الحالات أشكالاً مختلفة من التعقيد والتطور. فإذا كانت بعض هذه الأنماط واضحة مباشرة، فإن الأنماط الأخرى بين- ذاتية (الإيضاح ostension مثلاً) نشاطٌ موجهٌ ناحية شخص بعينه، وجميعُ هذه الأنماط تحتاج إلى خلفية اجتماعية؛ لأنها تتصل بما علني وخارجي، هذا هو السبب.

لا توجد العلامات بوصفها حيلاً ذهنية، مصطلحات لغة فردية باطنية، وإنما يتم تداول العلامات وتجسيدها من خلال علاقة بين-ذاتية. فللعلامات بعد مادي يمكن تجسيده ، وبعد ذهني يمكن تمثيله، والبعدان يعملان في الفضاء الكائن بين المجتمع والثقافة.

<table dir="rtl">
<tr><th>الجهد المادي المطلوب لإنتاج التعبير</th><th colspan="3">إدارك</th><th colspan="3">إيضاح</th><th colspan="5">صورة طبق الأصل</th><th>ابتكار</th></tr>
<tr><td>شفرة لغوية صعبة الاستيعاب
شفرة لُغوية سهلة الاستيعاب</td><td>آثار</td><td>أعراض</td><td>دلائل</td><td>أمثلة</td><td>عينات</td><td>عينات مزيفة</td><td>موجهات</td><td>أسلبة</td><td>وحدات تركيبية</td><td>وحدات شبه تركيبية</td><td>منبهات مبرمجة</td><td>ملاءمات
إسقاطات
رسوم بيانية</td></tr>
<tr><td>تسلسل في طور التكوين</td><td colspan="3">متغاير المادة (مدفوع)</td><td colspan="3">متماثل المادة</td><td colspan="5">متغاير المادة (انتقاء تعسفي)</td><td></td></tr>
<tr><td>طريقة التعبير ونسبته</td><td colspan="3"></td><td colspan="8">وحدات نحوية (مشفرة وفائقة الشفرة) حسب طرق مختلفة من التقارب</td><td>نصوص مطروحة ضعيفة الشفرة</td></tr>
</table>

شكل رقم (٣) - تصنيف توضيحي لطرق إنتاج العلامة

في هذا الفضاء «العلني»، وهو فضاء بين/ذاتي خاص بإنتاج الدلالات السيميوطيقية intersubjective space of semiosis، من الصعب أن نفصل بُعْد إنتاج الدلالة (تنظيم المعنى the organization of meaning) عن بُعْد التواصل (وهو بُعْد التبادل الفعال للمعنى). حتى لو بدا أن هناك أولوية نظرية في إنتاج المعنى، مما يتيح دراسة الشفرات دون الأخذ في الاعتبار استخدامها (فائدتها)، ويسارع إيكو في ذكر حتمية البعد البراجماتي في أي تحليل سيميوطيقي. من هنا نصبح أمام رؤية لإنتاج الدلالات السيميوطيقية semiosis مغرقة في التعقيد والدينامية، لا نجد في نظريتها الخاصة بطرق إنتاج العلامة انتقالاً من مستوى إنتاج الدلالات إلى مستوى التوصيل، بل نجد انتقالاً من تأمل الأنساق السيميوطيقية إلى تأمل العمليات السيميوطيقية، الممارسات الفعلية لإنتاج المعنى.

بهذا الرسم التوضيحي للتصنيف لطرق إنتاج العلامة حاول إيكو أن يرسم خريطة بالاستراتيجيات المتاحة أمامنا للاستفادة من مفردات الحياة بطريقة سيميوطيقية (كالتعبير عن المضمون بالطريقة التي نريد التعبير بها)، يعالج التكرار والامتثال والابتكار والأصالة. لا يهتم إيكو بالكيفية التي نتواصل بها، وإنما ينصب اهتمامه بفهم الكيفية التي ننشئ بها العلامات (بالإيضاح أو النسخ أو الابتكار) عندما نشرع في التواصل. ومن بين الاحتمالات التي رصدها ما يسميه «الإدراك»؛ لأنه حتى عندما نفترض أن شيئًا ما مهمٌ ودالٌ بالنسبة إلى شيء آخر (إننا ندرك أنه «عرض» لشيء آخر، أو «يشير» إلى شيء آخر) فإننا ننتج العلامات: إن سلوكنا التأويلي هو الذي ينتج العلامات، فلا توجد علامات منبتة الصلة عن سلوكنا التأويلي أو متجاوزة لـه.

تعود الآن فكرة الدائرة الحميدة والدائرة الخبيثة التي كانت بالفعل ملمحًا من ملامح الموسوعة؛ لأن أساس الرسم التوضيحي الذي يبين طرق إنتاج العلامات، وأساس الموسوعة أيضًا تظهر فرضية أخرى مشابه: الطبيعة التأويلية للسيميوطيقا. فعمل إنتاج العلامة عمل تأويلي؛ لأن العلامات لا يمكن إنتاجها إلا من خلال الإدراك (ومن ثم من خلال العمليات الاستدلالية للدلالة التي هي عمليات تأويلية في المقام الأول) يمكن أن يتم إنتاج العلامات. من جانب آخر نجد أن الموسوعة مسكونة بالتأويل؛ لأنها لا تربط بين بديهيات قديمة منبتة الصلة عن الزمن، وإنما تربط بين وحدات ثقافية جاءت ثمرة مفاوضة اجتماعية وعادات تأويلية. ولهذا السبب نقول بشيء من اليسر إن نظرية إيكو السيميوطيقية نظرية ثقافية ضاربة بجذورها في الثقافة.

تتداخل الاستعمالات والقواعد مع التنظيم والابتكارات على المستويين، مستوى إنتاج العلامة والمستوى الموسوعي، ويعتمد تحديد المعنى على الممارسات التي تحدده: إنتاج العلامة والعمل الموسوعي. وعندما يتكرر هذا الاستعمال من الناحية الاجتماعية، يأخذ في الانتظام بالتدريج، وتدخل الاستعمالات في نسيج المعايير. هنا لا توجد أولوية بين المبدأين.

تُولد الخطابات الأيديولوجية عندما لا تصبح الحلقة التأويلية مفتقرة إلى الوضوح، أو عندما تجد الطبيعة المتواترة للمعاني من ينكر تواترها وتغيرها؛ وعندما ينكر القراء أركيولوجيا إنتاج العلامة، ويصبح المعنى طبيعيًا ثابت الصحة على الدوام، أو كأنه أصبح حقيقة من حقائق الطبيعة.

ولقد قلنا أكثر من مرة: إن الثقافة لها طبيعة منهجية، تنظمها قوانين العلاقة والترتيبات والدلالات التي تضمن قدرتها على القيام بوظيفتها. فمن الواضح أن هذه العلاقات ليست واضحة تمامًا، ولكنها في حالة الفعل دائمًا، وتعمل دائمًا على تنظيم عمل إنتاج العلامة الصعب، الخاص بكل مجتمع من المجتمعات.

كل تعبير ثقافي (إيماءة، شيء، طقس، نصوص) يتسق مع نسق معين من المعاني، وهو غير مرئي ولكنه متصور، وهذا النسق يضم الأيديولوجيا المضمرة في هذا التعبير، في الممارسة السيميوطيقية. إن إنكار وجود هذا النسق الذي ينسب المعنى لسياقات معينة ما يعني إنتاج الخطابات الأيديولوجية.

عند إيكو أن العلاقة بين الشفرات والأيديولوجيا والثقافة علاقة وثيقة، ولا يستطيع السيميوطيقي إهمالها. وقد كان إيكو يعالج هذه القضية منذ عام ١٩٦٨، فهو يكتب في كتابه المعنون بـ «البناء المفتوح La struttura assente » ما نصه:

واجه مصطلح «الأيديولوجيا» عددًا كبيرًا من التعريفات، ومحاولات متعددة لفك شفراته. فهناك الأيديولوجيا التي يمكن أن نسميها «ضميرًا مزيفًا»، يحجب العلاقات الحقيقية بين الأشياء، وهناك أيضًا الأيديولوجيا التي تعمل بوصفها موقفًا من الواقع، سواء كان هذا الموقف فلسفيًا أو سياسيًا أو جماليًا أو غير ذلك. نريد هنا أن نطرح تعريفًا أكثر رحابة لمصطلح «الأيديولوجيا»، مُعانًا بالبلاغة فنقول: «الأيديولوجيا معناها مجموع ما يعرفه المرء والجماعة التي ينتمي إليها، أنساقه السيكولوجية للتوقعات، ومواقفه الأخلاقية، خبراته المكتسبة، ومبادئه الأخلاقية». (يمكن أن نقول إنها هي الثقافة بمعنى الأنثروبولوجي للكلمة عندما لا تكون الأنساق البلاغية ليست جزءًا من هذا المفهوم للثقافة). (انظر إيكو ١٩٨٨، الفصل الخامس المكرس كله حول هذه القضية، ص٩٣- ٩٤، من ترجمة المؤلفة).

الأيديولوجيا ما هي إلا نسق المعنى الذي تنتمي إليه العلامة أو النص أو الخطاب، وإذا كان هذا النسق (الذي هو ليس أكثر من الثقافة السائدة) يستجيب لأعراف التواصل (وهي الأعراف نفسها التي توجه اللغة)، فإن تحليل هذه الأعراف (من ناحية الشفرات الدلالية والمعجمية والبلاغية) يشجع علماء السيميوطيقا على إعادة بناء هذا النسق المفترض. وتُظهر السيميوطيقا عالم العلامات، مرتبًا في شفرات ومعاجم، عالم الأيديولوجيات الذي تعكسه قيود اللغة. (إيكو ١٩٦٥، ص ٩٥ من ترجمة المؤلفة)

إن اهتمام إيكو بالعلاقة بين الشفرات والأيديولوجيات والثقافة والسيميوطيقا لن يضعف لسنوات متعددة؛ لأن الرابطة التي وصلت بين هذه المصطلحات جميعًا، ولا تزال تصل بينها على نحو يسير وواضح، هي الطبيعة التأويلية التي تتميز بها هذه المصطلحات. تشير الشفرات والعلامات إلى «أطر تأويلية خاصة بالعالم الذي فيه نعيش»، ولذا فهي تدخل في صميم العمل السيميوطيقي. أضف إلى ذلك أن إيكو يكتب في نهاية كتابه المعنون بـ «نظرية في السيميوطيقا» ما نصه:

النسق الدلالي أو النسق الدلالي الفرعي من الوسائل الممكنة التي يُستعان بها في إسباغ الشكل على العالم الذي نعيش فيه، ولذلك فهو يتألف من تأويل جزئي للعالم، ويمكن مراجعته نظريًا في كل مرة تُطرح فيها رسائل جديدة تعيد هيكلة الشفرة من الناحية الدلالية قيمًا موقفية جديدة ... ولكن على العموم أي مُخَاطب سيتحول إلى تراثه الثقافي، ورؤية عالمه الجزئي؛ لكي يختار الشفرات الفرعية التي يرغب في تطبيقها على الرسالة. ولكي نعرف رؤية العالم الجزئي هذه، فإن هذا التقسيم المحتمل للرؤية يستلزم العودة إلى المفهوم الماركسي للأيديولوجيا بوصفها «ضمير زائف» ... لا توجد حاجة للتأكيد على كيفية ظهور الرسالة إلى الوجود فيما يتصل بسيميوطيقا الشفرات، وليس هناك حاجة

للبحث عن الأسباب السياسية والاقتصادية لظهور هذه الرسالة أو غيرها، بدلاً من ذلك علينا أن نشرع في التأسيس لفهم البعد الأيديولوجي لهذه الشفرات الجديدة، ولماذا يسمونها «أيديولوجيا»[١٢]. (ص٢٩٠، في الترجمة الإنجليزية)

يسعى الباحث إلى إظهار التحيز في أي فعل سيميوطيقي، حيث يلمح قدرته على رؤية الأيديولوجيا وتحليلها، وهي الأيديولوجيا الكامنة في أي فعل يقوم بإدارة المعنى وتوجيهه، كل ذلك يسبغ على السيميوطيقا قدرة على الكشف، وكذلك سبغ عليها ما يمنحها دورًا سياسيًّا معينًا. إن إيكو مثل بارت (الذي عمل في الفترة نفسها)، ومثل جيرتز، لا يؤمن ببراءة أية لغة، سواء لغته التي يتحدث بها، أو اللغة التي يتحدث بها الآخر، يقول:

إن البحث السيميوطيقي الذي يأخذ في اعتباره جدلية الشفرة/ الرسالة، والمفاضلة المستمرة للشفرات، والعلاقة بين البلاغة والعالم الأيديولوجي، فإن التزايد الهائل لظروف الحياة الواقعية التي تدير اختيار الشفرات وقراءة الرسائل بطريقة قدرية، يتحرك في اتجاه التحيز واللاموضوعية (إيكو، ١٩٦٨، ص٤١٥، من ترجمة المؤلفة).

أيضًا في هذا الافتراض المتطرف الذي يقول باستحالة الموضوعية، وفي هذه الشهادة العنيفة التي تتحدث عن الطبيعة المنظورية للتحليل السيميوطيقي، تتضح الطبيعةِ الثقافية في أبحاث إيكو. من ثم تصبح الممارسات الدلالاية والتأويلية عنده متموضعةَ ثقافيًا. في السيميوطيقا كما يعرفها إيكو لا توجد هذه الذات البريئة، والطريقة الوحيدة لتجنب التعميم الخادع هو أن نعمل عقولنا في فهم نسبية تاريخ فرضيات المرء بأقصى ما نستطيع من الفهم.

حالة تحليلية: الأنونيموس (المجهولون).

إذن جميع الممارسات كما قلنا متموضعة في قلب الثقافة. ينطلق جميعها من داخل شبكة نُسجت من خيوط سيميوطيقية وتأويلية من البداية. فكل شبكة ثقافية مفعمة بالفعل بالمعنى؛ بعد أن شُقت بالفعل مسالكها التأويلية، واستقرت بعض روابطها، وأصبحت بعض وحداتها الثقافية مكونات أساسية لكثير من مساراتها السيمانطيقية (الدلالية)، فيما ظلت وحدات أخرى غير مستخدمة، معطلة زمنًا طويلاً، ولكنها لا تزال - على الرغم من ذلك - حاضرة وميسرة.

نريد أن نستعين بالنموذج التأويلي الذي اصطنعه إيكو في العمل السيميوطيقي كأساس لمهمتنا، ونمعن النظر في ظاهرة اجتماعية سياسية انتشرت في الآونة الأخيرة في كثير من الدول الغربية، لنقيس الإمكانية الإرشادية لهذا النموذج النظري، ونقيم مقدار فائدته في فهم الظواهر الثقافية وتحليلها. نريد أن نستقصي حالة المجهولين «الأنونيموس Anonymous»: ذلك المجتمع الإلكتروني الذي راح يدعم الكثير جدًا من الاحتجاجات التي شاعت في سنواتنا الأخيرة، وخاصة حين نركز ملاحظاتنا على الفترة بين عامي ٢٠١١-٢٠١٢ من خلال المبادرات التي ظهرت على شبكة التواصل الاجتماعي. سنفعل ذلك من خلال التركيز على شبكة الإنترنت بنوع خاص، وعلى التأويلات التي يمحو بعضها بعضًا، والتي نراها شائعة في تلك الفترة الاجتماعية والسيمويطقية، محاولين التركيز على: كيف اصطحبت عادات تأويلية معينة متواترة خلال قرون من الزمن؟ وكيف تفاعلت تلك العادات فيما بعد مع هموم ثقافية جديدة، ومطالب جديدة للمعنى؟ لدينا فرصة لفهم أفضل (بفضل الأدوات الاسترشادية التي أتاحتها لنا سيميوطيقا إيكو)، كيف ترتب الثقافة المعنى؟

وكيف تشيد أنساقها الدلالية وتراجعها من خلال الممارسات السيميوطيقية المحلية؟ وكما نفعل دائمًا نريد أن نتكئ في تحليلنا على «المادة» النصية: أيقونة الأنونيموس Anonymous وبعض خطاباتهم (مقاطع الفيديو المنشورة على شبكة الإنترنت). لن نركز على سلسلة أفعالهم، ولن نهتم بفترة بعينها للتركيز على كل ما يقولونه. سوف نقصر جهدنا على بعض التعبيرات النصية التي أنتجوها، للتركيز بدلًا من ذلك على الشبكات البين- نصية المتداخلة palimpsestic التي تفتحها هذه النصوص. وفي حالة الأنونيموس Anonymous يصبح ترتيب المعنى ذا أهمية خاصة؛ لأن الأنونيموس حالة من استعادة معاصرة غير متوقعة لوحدة ثقافية قديمة: وهو شخصية معروفة في التاريخ الإنجليزي، شخصية «جاي فوكس».

الأنونيموس Anonymous اسم جمع يشير إلى جماعة من الأفراد والتجمعات لها رد منظم ومنسق على موضوعات خلافية ومثيرة للجدل (كان هدفها الأول كنيسة «السينتولوجيا» في عام ٢٠٠٨، ثم انتقلوا عندئذ إلى أهداف مؤسسية مثل المحاكم، وكبار أصحاب الأسهم في وسائل الإعلام مثل: جريدة «وول ستريت»، والشخصيات الرموز مثل جون بايك، ضابط الشرطة المُدان بالإفراط في استخدام العنف في قمع مظاهرة سلمية)، يرسلون الرسائل عبر مقاطع الفيديو، وفيروسات الكومبيوتر عبر الشبكة العنكبوتية (غالبًا من خلال جرائم إلكترونية حقيقية ومحكمة وأعمال اختراق الكترونية ما يتسبب في احتجاجات، وإجراءات قانونية، وربما أدت إلى القبض على عدد كبير من المتهمين). تلتقي جماعة المجهول هذه وتنسق عملها خلال شبكة الإنترنت، باستخدام مواقع معينة بوصفها أمكنة اجتماع وبوابات إنترنت، مثل: القناة ٤، القناة ٧١١، الإنساكلوبيديا دراماتيكا Encyclopaedia Dramatica، الـ IRC، وقنوات اليوتيوب.

وعندما ظهرت الحركات الاجتماعية مثل: حركة الغاضبين «الإندجنادو Indignados » الأسبانية، وحركة «احتلوا Occupy شارع وول ستريت» الأمريكية، حَوَّلَ «الأنونيموس/ المجهولون» تركيزهم إلى أهداف تشبه أهدافهم، يدعمون احتجاجاتهم، ويقدمون خدمات الدعم على شبكة الإنترنت لهاتين الحركتين. أضحى ذلك جليًّا بصفة خاصة في فبراير من عام ٢٠١٠ مع ميلاد «حركة التسعة وتسعين في المائة»، المتكئة على فكرة أن ٩٩٪ من الأمريكيين لا يظفرون بتمثيل سياسي حقيقي. والحق - كما سنرى - أن احتجاجيي حركة «احتلوا» راحوا ينأون بأنفسهم تدريجيًّا عن «الأنونيموس/ المجهولين»، أو على الأقل راحوا يتحدثون عن الاختلافات فيما بينهم. هذا الابتعاد هو الذي أريد أن أهتم بتفسيره. أريد أن أحلل الهوية السيميوطيقية لجماعة «المجهولين/ الأنونيموس»، سعيًا إلى فهم الأسباب التي جعلتهم يتخذون قرار الابتعاد.

لماذا نعد أن هذه الظاهرة لها صلة بأحوالنا من وجهة النظر السيميوطيقية؟ لا يمكن أن يكون ذلك بسبب العلاقة الاجتماعية (فجماعة المجهولين «الأنونيموس» كيان دولي تمكَّن من أن يبتني لنفسه فضاءً ويلفت إليه الانتباه في كثير من الأقطار الغربية)، لا لأنه يتبنى إستراتيجية توصيل وفعل مباشر يمكن أن نعدها فريدة من نوعها من أي وجهة نظر، ولكن لأنها تُنشئ هُويتها (وهُوية أعضائها أيضًا) وفعلها الاحتجاجي من خلال إحياء ذكرى العديد من الرموز والأيقونات التي كانت جزءًا من ثقافتنا، والتي أصبحت بفضل «المجهولين/ الأنونيموس» رموزًا حقيقية. بعبارة أخرى: تتصرف جماعة «المجهولين/ الأنونيموس» بطريقة الاستشهاد الطفيلية على وحدات ثقافية تُعدُّ جزءًا من الموسوعة الغربية. الابتكار فيها محدود، ولكن استراتيجتها في التواصل أصلية حقًا.

ومن ثم كانت حالة «المجهولين/ الأنونيموس» مثالاً واضحًا على أن الكيانات (وحتى الكيانات ذات الموضوعات الاجتماعية الجديدة) ليست ابتداعات جديدة كل الجدة، ولكنها - على النقيض - ابتداعات شفراتية متكئة على تدوير عناصر كانت موجودة بالفعل داخل موسوعة ثقافة معينة. وبدون شبكة المعاني والوحدات الثقافية المسبقة التي يمكن أن تتداخل بطرق لا حصر لها (كما يحدث في الموسوعة)، لن تكون هناك إمكانية لإنشاء معان جديدة؛ لأن النشاط السيميوطيقي semiosis (كما بين لنا بيرس وإيكو) لا يبدأ من الحدس، وإنما يبدأ دائمًا من علامات أخرى.

ما يمكن أن يحدث (وما حدث مع «الأنونيموس») أن تظل بعض العناصر نائمة - إذا جاز التعبير - لا تلفت انتباه أية جماعة اجتماعية معينة، ولكنها في الوقت نفسه موجودة وجاهزة ومتاحة لاستعادة نشاطها من جديد. وعندما يطلق العنصر «النائم» شبكته الموسوعية، تطلقه الذواة المحملة بأطر أيديولوجية مختلفة، فإنه يلحق بعناصر جديدة، ويصبح جزءًا من مسار جديد كان مخفيًا يعبر من خلال الموسوعة في درب مستحدث فيما لا يفرط في ذاكرة ماضيه الخاص. هذه الجدلية بين الحداثة الذاكرة، بين المستشهد والمستحدث هو بالضبط ما نريد أن نركز عليه هنا.

لننظر الآن ما حدث مع «الأنونيموس»: أول ما نريد أن التركيز عليه، وهو فعلاً من أكثر العناصر إثارة للجدل، هو «قناع المجهول Anonymous' mask » (انظر: الشكل رقم ٤). العنصر الثاني الذي نريد التركيز يتميز بالمجال الأرحب، هو الاستراتيجية البلاغية المستخدمة في تحريك رسائلها على مساحة «الفيديو».



شكل رقم (٤): جاي فوكس

الموضوع - كما قلنا - ليس بدعًا من القول، وإنما هو تجديد لقناع هو جزء من موسوعتنا كمواطنين غربيين معاصرين، القناع موجود بالفعل، وكما هو، يحتاج فقط إلى ضرب من العمل «الحفري». في «الموسوعة» التي ابتدعها إيكو كل عقدة في الشبكة عبارة عن لوح يتألف من مساحات استقبلت كل مساحة من مساحات سطحه طبقات فوق طبقات من الكتابة عبر الزمن، هذه البنية المعقدة من المساحات التي استقبلت صنوفًا من الكتابة تحتاج إلى عالم الحفريات والتنقيب عن الآثار ليبحث عن الاستعمالات والمعاني السابقة.

كان أول ظهور للقناع (الماسك) في القرن السابع عشر، على وجه «جاي فوكس Guy Fawkes». وعندما نمعن النظر في حكاية «جاي فوكس» هذا نستطيع أن ندرك وجود عدد من العناصر الأساسية البارزة: أولها أن «جاي فوكس» متآمر وإرهابي كان هدفه تفجير عدوه: البرلمان الإنجليزي، باستخدام كمية كبيرة جدًا من البارود. ولكن مؤامرته أُحبطت مما أدى إلى إخفاقه والقبض عليه. يرتبط اسم «فوكس» أيضًا باحتفال سنوي يُقام في الخامس

من نوفمبر باسم «ليلة البون فاير» أو ليلة «جاي فوكس»، طقس ابتدعه الملوك والحكام للاحتفال بفشل مؤامرة «جاي فوكس». من المهم هنا أن نركز على أنه على الرغم من ارتفاع شأنه من خلال النسخ المتواترة لقصته، فإن «جاي فوكس» ليس بطلاً في بلاده إلى اليوم، وإنما تُحيا المناسبة احتفالاً بالقبض عليه وقتله. كان الناس -ولا يزالون- يرونه شريراً، إرهابيًا في الذهنية الشعبية، وليس بوصفه بطلاً أمينًا يجوز الاقتداء به.

على أية حال لم يصل القناع إلى «المجهولين/ الأنونيموس» عبر صفحات التاريخ الإنجليزي الحديث، ولكن وصل عبر استخدامه في نصين حديثين من نصوص ثقافة الشباب: رواية ألان مور التشكيلية المعنونة بـ «V for Vendetta» أو (في رمز الثأر) ١٩٨٢-١٩٨٥، وفلم «ماك تايجو Mc Teigue» الذي يحمل الاسم نفسه ٢٠٠٥، المأخوذ من رواية مور. وعلى الرغم من أن هذين النصين يرتبطان ارتباطًا قويًا، فإنهما ليسا متطابقين. تقع أحداث الرواية التشكيلية في زمن ما في المستقبل، زمن يعيش فيه الناس واقعًا مريرًا في بريطانيا العظمى التي يحكمها دكتاتور سلطوي، لا يمسك بزمام السلطة فيها وكفى، وإنما يزيد على ذلك فيهمن على وسائل الإعلام أيضًا، ويسعى إلى بسط هيمنته على حياة الناس نفسها. البطل، ويُدعى «V» رجل فوضوي، يعشق الفوضى، نجا من معسكر إبادة، والنتيجة أنه أصبح الآن هو الأقوى. تنحصر أجندته في الانتقام. بعبارة أخرى، ليس «V» فوضويًا أيديولوجيًا؛ فهو في الواقع ضحية نظام الحكم الذي يسعى الآن إلى تدميره بعمل انتقامي، معتقدًا أن تدمير النظام (ولو بطريقة عنيفة) من شأنه أن يقدم خدمة للبشرية كلها. بهذه العقلية راح «V» يجهز على أعدائه، يعينه على ذلك «Evey» (الذي تربطه بـه صلة قرابة). لا تنتهي الحكاية نهاية سعيدة: وإنما يموت «V» نتيجة محاولة لاغتياله. وأما «Evey» فيُعِد الجنازة التي كان «V» يتمناها، تاركًا القناع على وجهه احترامًا لوصيته الأخيرة، فيما كان الناس في لندن يتظاهرون، وتضطرب الشوراع هناك بالفوضى، مما يؤدي إلى عصر تتجدد فيه الحياة الاجتماعية تجددًا كبيرًا، عصر تسود فيه «الفوضى المقصودة» التي كان يريدها «V» بشيء من الإصرار. (والرواية هنا لا تضمن الخلاص).

وأما الفيلم- وهو مقتبس من الرواية التشكيلية- فيتبنى حبكة مور مع بعض الاختلافات، منها اختلافان يهماننا في هذا التحليل:

* في الفيلم نجد أن الإشارة إلى «جاي فوكس» أكثر وضوحًا؛ لأن البطل «V»، بعد سلسلة من الاغتيالات، يشرع في توجيه الضربة الأخيرة بحرق البرلمان بقطار محمل بالمتفجرات (وهو الشيء الذي كان «جاي فوكس» يتمنى أن ينجزه). ولكن في الرواية التشكيلية نجد أن «إيفي» هو الذي يستخدم قطارًا لتفجير مبنى. (١٠ شارع داونبج)

* إن «V» هو الذي أعد هذا الهجوم الأخير، وهو الذي اهتم بأدق التفاصيل والتأثير الدرامي المطلوب، فقد أرسل قناع «جاي فوكس» إلى كل مواطن. ولذلك عندما اندفع القطار في اتجاه البرلمان يحمل جثمان «V» في داخله (فقد أصابه جرحٌ قاتل وأتم Evey المهمة)، تدفق أهل لندن إلى الشوارع للاحتفال وهم يرتدون القناع الذي جعلهم يتساوون في كل شيء، ويستردون هُويتهم الأصلية بمجرد أن عرفوا أن المهمة نجحت، وأنهم استعادوا السيطرة على كل مدينتهم من جديد.

في هذه التأويلات المختلفة لحكاية «جاي فوكس» نستطيع أن نلمس في هذا التلخيص الموجز عددًا من من المعاني السيمانطيقية (الدلالية) المتواترة المتصلة بالقناع:

- ثورة سياسية .
- انتقام .
- بطولة[١٣].

إن الحكايات المتصلة بالقناع تشير إلى علاقة محددة جدًا بين فرد ومجتمعه: فـ «المجهول/ الأنونيموس» مجهول عند السلطة، وليس عند الآخرين (كثيرون يعرفون هُويته أو سرعان ما يعرفونها). ولذا نجد أن السيد «V» لا تعوزه الهُوية أو الخلفية، والحق أن هذه من أهم خصاله المائزة. القناع وسيلة إلى «الغموض»، حتى لا يتعرف عليه أرباب السلطة، ولكنه لا يسبب الاضطراب على صعيد الفعل. المفاضلة والإخفاء سواء في الفيلم أو في الرواية يتداخلان ويسهمان في تحديد «أنظمة الهوية» المختلفة. على صعيد الفعل تعيش الهُوية في التنوع والنشاط (فـ «V» شخصية ذات طبيعة خاصة)، وعلى صعيد الرؤية تعيش الهُوية في الاعتراف بها («V» ليس مرئيًا ويحب أن يذوب مع الناس العاديين)، وعلى صعيد المعرفة نستطيع أن نضيف أن الهُوية تصبح شيئًا عامًا من خلال نموذج ما، إن «V» في النهاية ليس مجرد رجل، ولكنه مثل جميع الأبطال: «نموذج». في الرواية التشكيلية يقول هو نفسه للرجل الذي رماه برصاصة قاتلة: «هل تظن أنك تقتلني؟ لا يوجد لحم ودم في داخل هذه الجبة لكي تقتله، توجد فكرة فقط، والأفكار ضد الرصاص». لا يوجد نفي للهُوية في هذا التعميم، وإنما يوجد تخليد للنموذج.

يتم إخفاء الهُوية anonymity في الرواية التشكيلية حتى في الموت احترامًا لـ «V» كشخص؛ (ولذلك نجد أن إخفاء الهُوية ينتمي إلى البطل، فهو يستحقها ولا يستحقها آخرون). ولكن في الفيلم يتم تدوير الهُوية المخفية بين أولئك الذي دُعوا إلى ارتداء قناع «V». إن القناع يصبح شاهدًا وأداة، فهو يُستخدم في تهديد الحكومة، وفي الاحتجاج في الشوارع دون أن يتم التعرف عليه، ليصبح ضربًا جديدًا من «المجهولين/ الأنونيموس» بوصفهم جماهير قادرة على تخويف الحكومة، وتختلف هذه الجماهير عن الجماهير السابقة التي كانت الحكومة تعرفها حق المعرفة. إن إخفاء الهوية لم يعد غطاءً أو خصيصة مائزة لبطولة المرء، وإنما أصبح وسيلة من وسائل المشاركة، لإتاحة الفرصة أمام الجمهور لممارسة نشاطه.

من الواضح أن الحركة الاجتماعية التي يؤمها «المجهولون/ الأنونيموس» راحت تركز على هذه الخطوة الأخيرة، فتوجه الدعوة إلى أعضائها لارتداء القناع. وليس مصادفة أن تكون الصورة الفيلمية لحكاية «جاي فوكس» هي الأحدث على الرغم من ثراء رمزيتها، وعلى الرغم من التأويلات الكثيرة لها.

على أن هناك بعض الدوائر القصيرة التي نريد أن نستوضحها، والتي قد تكون هي السبب وراء النجاح الضعيف في كل مكان في العالم الذي يحققه المجهولون عند المقارنة بحركة «احتلوا وول ستريت»، وحركات أخرى مثل حركات «الغاضبين indignados». وأما حركة «احتلوا» فهي أكبر حجمًا، وأوسع نطاقًا، تختلف عن حركة «المجهولين». لم تنجح الحركتان في العثور على هُوية مشتركة بينهما، ولا وجهًا للشبه، ولا فرصة للدمج بينهما، على العكس ما إن التقتا في أهدافهما حتى افترقتا كل في مساره الذي يخصه على المستوى المحلي، وبالتدريج اتسعت المسافة بينهما.

من الواضح أنه عندما تعيد هُوية جديدة ودراسة اجتماعية استخدام وحدة ثقافية كانت موجودة (قناع «جاي فوكس»، و«V» للتأثر) من خلال ربطه بمسار تأويلي جديد، وبسياقات وقيم تنتمي إلى هذه الهُوية نفسها قد لا يكون ملائمًا تمام الملاءمة. فبعض الخصائص الدلالية، وبعض العناصر السياقية والظرفية (وهنا نقتبس من نظرية إيكو)، قد لا تكون مناسبة في تلك اللحظة الزمنية، وقد تكون ضرورية لتنفيذ عملٍ سيميوطيقيٍّ حقيقيٍّ من أجل «ترويض» الرمز الجديد، وجعله ملائمًا. ربما لم يحقق «المجهول» هذه التهيئة، وظهرت فيه عيوبٌ وتناقضات أعجزته عن مشاركة حركة «احتلوا» في مساره. ودعونا نلقي نظرة على بعض هذه العيوب والتناقضات.

أولاً وقبل كل شيء نجد أن «V» في رواية «V for Vendetta» يقاتل من أجل إشاعة الفوضى. وربما وجدنا بعض أعضاء من حركة «المجهولين» يرغبون أيضًا في إشاعة الفوضى، ولكن هذا الهدف لا يتبناه «محتلو شارع وول ستريت» الذين يسعون - بدلاً من ذلك - إلى تغيير الحكومة، إلى حكومة جديدة ديمقراطية تؤمن بالمشاركة. وثانيًا: أضبح كلٌ من «جاي فوكس»، و«V» أيقونتين للثورة أو أي تمرد، يرتبطان بقوة، حتى في صيغتها «الشعبية» والناقلة للعدوى، بالبطولة الفردية القادرة على إزعاج الحالة الراهنة وتغييرها، من خلال تأليب الجماهير وتحريضها، ومن خلال التحول إلى صيغة النموذج المثالي، بينما يحبذ «المجهولون» إخفاء هُوية الفعل المغلق الذي لا يمثله ممثلون أو أبطال. وهنا نلمس تناقضًا بوجهين، الأول: أن عقيدة البطل «V» تتعارض مع إخفاء الهُوية في حركة «المجهولين»؛ ولذلك نجد أن أهمية «إخفاء الهوية anonymity» (التي نشأت وتطورت عبر أنشطة الاختراق الحاسوبية) تُناقض أو تتجاوز عقيدة إخفاء الهُوية المتأسسة على المساواة، بمعنى إخفاء هُوية محتجي حركة «احتلوا» التي لا تؤمن بالإخفاء كوسيلة لتخلي الفرد عن مسئولياته، وبالعكس: فالإخفاء معناه المساواة، أي أن تسعة وتسعين في المائة من الناس متساوون، لأن أسماءهم ليست هي المهمة، المهم اسم «الوطن» الذي فيه يعيشون، أو اسم الشعب في مجموعه.

من ثم نجد أن مفردة «المجهولين Anonymous» تشمل ثلاثة مسارات دلالية مختلفة، وهي مسارات لا يمكن أن تتداخل، وإنما تتضارب بشدة كلٌ بالآخر:

* مسار سيمانطيقي (دلالي) قادم من تاريخ ثنائية الرمز/البطل محوره ثورة البطل.

* مسار سيمانطيقي (دلالي) قادم من الممارسة المعاصرة للموضوعات التي قدمت هذا الرمز إلى مجال الإنترنت؛ ومحور هذا المسار نجده في النشاط الاختراقي hacktivism (وهي كلمة مستحدثة نسبيًا منحوتة من كلمتي: نشاط activism واختراق hacker)، وبالتالي في أهمية عدم القابلية لإنزال العقاب non-punishability (أنت لا تعرف من أنا، ولذلك لا تستطيع أن تعاقبني).

* وهناك مسار دلالي أحدث عهدًا قادم من حركة «الغاضبين indignados» السياسية، وجوهرها «المساواتية egalitarianism»، يقولون: نحن مجهولون لأننا لسنا مهمين كأفراد، ولكننا كُثُر ولدينا نفس حقوق الأقلية من أصحاب الثراء والنفوذ، فنحن متساوون جميعًا. في هذه الحالة لا يُستخدم القناع للإخفاء، وإنما يُستخدم لتحقيق المساواة. وهؤلاء المجهولون يريدون اصطناع وجه يتيح لهم الذوبان، ويؤكدون به على تشابههم، ولا يريدونه أداة تعينهم على الاختفاء وكفى. من الناحية المنطقية يمتلك كلُ مسار من هذه المسارات معانيَ مختلفة غاية الاختلاف(١٤).

إن «جاي فوكس» و«V» شخصيتان عنيفتان، (يعني أنهما لا يترددان في ارتكاب جريمة القتل) وينشدان الثأر. أما النشطاء المخترقون Hacktivists ليسوا عنيفين في أنشطتهم، ولكن لغتهم الخطابية - كما سنرى هنا - هي العنيفة. إنهم لا ينشدون الثأر، ولكنهم يهاجمون ويهددون بطبيعتهم الثورية المتمردة.

واضح إذن أن الغاضبين مسالمون، ويؤكدون دائمًا على وضعهم المجتمعي، أفعالهم لا تتجه إلى الثأر ولا إلى التهديد، وإنما إلى الاحتجاجات ورفع درجة الوعي بين الجماهير. ولهذا، وبسبب طبيعتهم المسالمة، لا يحتاجون إلى الاختفاء: لا يحتاجون إلى الأقنعة. ولكي نظفر بوصف أدق لهذه الاختلافات نريد أن نمعن النظر الآن في الأسلوب البلاغي الذي يتبناه المجهولون، وذلك

بدراسة ملامح «الفيديوهات» التي يصطنعونها. نريد أن نركز على حقيقة مؤداها أن استراتيجيات البلاغة من أهم أهداف خبراء السيميوطيقا؛ لأن تحليلاتهم هي التي تنير الخيط الأيديولوجي في هذه الخطابات الخفية. فليس من المستغرب مثلاً أن يهتم أمبرتو إيكو بالبلاغة في معرض اهتمامه بالمنطق التأويلي ومفاوضة الثقافة، وذلك من خلال دراساته في الاستعارة والتورية

ومن أجل أن نصل إلى وصف أفضل لهذه الاختلافات سوف نفحص الآن الأسلوب البلاغي الذي يتبناه المجهولون، بإمعان النظر في ملامح الفيديوهات التي يصطنعونها. نريد أن نركز على حقيقة مفادها أن استراتيجيات البلاغية هدف جوهري للاهتمام بالنسبة للسيميوطيقي، لأنه بسبب تحليلهم يمكن أن نجلب للنور الشيء المتضمن والأيديولوجي في هذه الخطابات الخفية. وما لا يثير الدهشة أن اهتم أمبرتو أيكو، في نطاق بحثه في المنطق التأويلي ومفاوضات الثقافة، اهتمامًا كبيرًا بالبلاغة، من خلال دراساته في الاستعارة والتورية والوصف المؤثر hypotyposis وما إلى ذلك من صور الجمال؛ ولذلك عندما ننظر في البعد البلاغي في هذه أفلام الفيديو التي اصطنعها «المجهولون»، نجدها متجانسة، يشبه بعضها بعضًا، وأن الأسلوب الخبري يمكن تمييزه بشيء كبير من اليسر[١٥]، حتى مع عدم وجود مؤلف معين.

إن المجهولين لا يسمحون بوجود التوقيعات الشخصية، فهم لا يُعرفون إلا من خلال وجهة نظر أسلوبية وبلاغية، بأفلام الفيديو التي يتم تداولها والتي تشترك جميعًا في الخصائص نفسها بدرجة قلت أو كثرت، منها ثلاثة أفلام لها أهمية خاصة لأنها:

* تبدأ جميعًا بفكرة رئيسة، تشبه الفكرة الاستهلالية في نشرة الأخبار.

* تنتهي الفكرة بصورة الشعار «اللوجو logo»، وليس شعار «في V» من أجل الانتقام، بل بصورة رجل مقطوع الرأس، يرتدي بذلة (البذلة دون الرأس).

* يستخدمون جميعًا البلاغة المرجفة التي شاعت بعد الحادي عشر من سبتمبر: «أمريكا في خطر».

لنتحول الآن إلى **النقطة الأولى: الفكرة الاستهلالية**. إنها تمثل في البداية وقبل كل شيء توقيعًا يجعل جميع أفلام الفيديو متشابهة، فمعظم أفلام الفيديو التي تبدأ بنغمة موسيقية تتبع «المجهولين»، أضف إلى ذلك أنها تنسجم مع العناوين الاستهلالية لنشرة الأخبار، معانة بصورة الكرة الأرضية التي تسير في حركات دائرية في خلفية زرقاء غامقة مشربة باللون الرمادي، والعنوان نفسه يتحرك بإيقاع مدهش. إن المجهولين عندئذ يقدمون خطاباتهم كأنها آتية من مصدر عليم ومرجعي. إن «المجهولين» هم نشرة الأخبار الجديدة، ووكالة الإعلام العالمية الجديدة.

النقطة الثانية أكثر أهمية؛ لأنها رمزٌ آخر من الرموز التي نعرف بها «المجهولين»، وهي بديل للقناع: **رجل بلا رأس يرتدي بذلة** (انظر الشكل رقم ٥)، وكما أوضحنا منذ حين تتحول الكرة الأرضية في العنوان الاستهلالي إلى دائرة يتوسطها رجل يرتدي **بذلة** استُبدلت برأسه علامة استفهام. وقد أحاط بالبذلة رمزٌ يشبه رمز الأمم المتحدة UN (انظر الشكل ٥) - رمز جمعية خوارق يلهم اسمها مبادئ الوحدة والتحالف (الأمم المتحدة).

هذا الرجل الذي يرتدي بذلة ورأسه مقطوع رمزٌ آخر من رموز «المجهولين»؛ أحيانًا تمثل بديلاً عن قناع «V»، وأحيانًا تظهر مجاورة لها (في بعض أفلام الفيديو تنتهي الفكرة الرئيسة بالبذلة مقطوعة الرأس، في حين يقرأ الرسالة مذيع يرتدي قناع «V». فإذا اتسق الرمزان كلٌ مع الآخر تنتفي المشكلة. على أنهما لا يتسقان؛ فالرمزان في واقع الأمر يطلقان مسارات دلالية لا يمكن أن تتداخل دائمًا[١٦].



شكل رقم (٥): رجل بلا رأس يرتدي بذلة، وقد استبدلت برأسه علامة استفهام.

ولا شك أن الرمزين كليهما يلعبان على انتفاء الهُوية (وأيضًا على تشابه لوني، فكلاهما يستخدم الأسود والأبيض فقط)؛ ولكن هذا الإلغاء للهُوية يتخذ مسارين مختلفين:

الأول: القناع لا ينكر وجود الهُوية، إنه في الواقع يخفيها، ومن ثم يجعل من الصعب التعرف عليها unrecognizable.

الثاني: البذلة مقطوعة الرأس - بالعكس - تنكر أن الرجال لهم رءوس وشخصيات (فقد استُبدل بها علامة استفهام)؛ وهذا - بالتالي - ما يجعل الفرد خاملًا كعلامة من علامات الوجود. فإذا وجدنا، من جهة، هذا الرمز يعرض عن خاصية نفي «مخالفة القانون» التي تصل حبالها عادة بقناع المجهول، يتولد عنه دلالة مزعجة أخرى، وهي الرجل عديم الرأس/ عديم العقل أيضًا.

بعبارة أخرى، فإن الرمزين لا يتوافقان تمام التوافق، ولكنهما، ولأسباب مختلفة، ينشئان مسارات تأويلية إشكالية، وبخاصة لأولئك الذين يريدون أن ينظر إليهم الناس بوصفهم مواطنين من لحم ودم، يمشون وقد ارتفعت رءوسهم في عنان السماء إحساسًا منهم بأنهم يعرفون حقوقهم حق المعرفة. فإذا كان أحد أهداف «المجهولين» أنانية مجتمعنا (وما يرتبط بذلك من عبادة الشخصية، وسباق اقتصادي من أجل المنفعة الشخصية)، فإن هذين الرمزين لا يحققان إلا نجاحًا جزئيًّا: فالرمز الأول ينكر المتعة النرجسية في إظهار وجه المرء، ولكنه لا ينكر الطبيعة الفردية للفعل وليس الطبيعة؛ (لأن «جاي فوكس»، و«V» يتصرفان بمفرديهما)، والحق أن الثاني ينكر وجود الرأس، وبذلك ينكر قدرة الشخص على التفكير.

أضف إلى ذلك، إذا كان رمز القناع يميل إلى الفردانية (فلا يوجد إلا موضوع واحد يختبئ وراءه)، فإن بذلة الرأس المقطوع تؤكد أكثر على الـ «نحن». إنها تفعل ذلك بطريقتين متمايزتين على الأقل: الأولى باستخدام رمزية «الأمم المتحدة»، بوصفه رمزًا للوحدة والتحالف، وأيضًا أحيانًا باستخدام الشريط المحمل برسالة داخلة في الدائرة، وهو شريط يتوسطه الإكليل مكتوبًا عليه: «نحن لا ننسى، نحن لا نغفر، توقع قدومنا». ويصر على استخدام صيغة جمع المتكلم في العبارات الثلاث. التناقض في هذه الحالة كبير جدًا، ويمكن إيجازه في الآتي:

١- تمثل البذلة ذات الوجه المقطوع المحاطة بإكليل يشبه حرفي UN، المتحدث باسم «المجهولين أو الأنونيموس»، رجل ثابت الملامح، وليس لهُويته الفردية أية صلة، ولكنه يمثل المجموع، شخص يمثل الناس جميعًا.

٢- أيضًا الرجل ذو الوجه المقطوع يمثل الرجل الذي لا عقل لـه.

٣- أضف إلى ذلك أن الرجل يرتدي بذلة عمل، (وكما قلنا قبل قليل في الهامش الأخير) يمكن أن يؤدي ببعضهم إلى التفكير في أن الرجل غير المعروف لا يمثل عضوا من المجهولين المتحررة من نرجسية الأنا، ولكن بدلًا من ذلك

الصورة السلبية لعدو المجهولين: «المسئولون، ببذلاتهم السوداء يحكمون العالم دون أن يستخدموا عقولهم».

كل شيء في أفلام الفيديو: من البيانات إلى استخدام الرموز في أفلام الفيديو يؤدي بنا إلى نتيجة مؤداها أن الرجل مقطوع الرأس يمثل التوق إلى التغلب على حب الذات والدفاع عن المصالح الشخصية. ولكننا لا نملك إلا أن نلاحظ أن هذه المسارات الدلالية حاضرة وتأويلها مشروع، ومن ثم يصبح تأويل أفلام الفيديو الخاصة بالمجهولين غامضة، وكما قلنا فيما سبق إن موسوعتنا الثقافية تناقض موسوعتهم الباطنية؛ بمعنى أن تماسكها الدلالي محلي ومبني على اختيار القائم بالتأويل.

أود أن أتحول إلى السمة الثالثة المتكررة في أفلام «المجهولين»: وهي السمة التي أطلقنا عليها بالفعل اسم «**بلاغة ما بعد الحادي عشر من سبتمبر المنذرة**»، وكثيراً ما تتألف هذه الفيديوهات كأنها مناشدات للأمة: «أمريكا في خطر»، و«أمريكا تحت الهجوم». إنها نفس المفردات التي تم استخدامها للرد على الهجمات الإرهابية، ولكن الخطر هذه المرة لا يأتي من الإرهاب، وإنما من الرأسمالية، ومن التمويل، ومن السيطرة على الإعلام، ومن الغرور بالعلم (الذي كان في واقع الأمر أول أهداف «المجهولين»). هنا لا يصبح تعريف العدو تعريفًا واحدًا، بالعكس: يصبح هناك أكثر من تعريف؛ لأن الأعداء كثيرون. والحق أن هذه الشعارات و«الفيديوهات» قد تروق للذين يدعمون الحرب على الإرهاب الإسلامي الذين أعطوا أصواتهم لـ جورج بوش، والذين نضعهم في مواجهة منظور «المجهولين» القيمي. على أية حال موقف «المجهولين» واضح تمام الوضوح، فهم يديرون معركتهم ضد شيء ما، وليست دعمًا لشيء (وهو اختيار لـه خطره). إنها بلاغة الإرهاب التي تساوي بلاغة الهيمنة؛ فهناك عدو يهاجم ويسعى إلى غزونا، سنزيد من مستوى الرقابة. وأما شعارات «المجهولين» مثل: «نحن نهاجمك .. توقع قدومنا»، «سوف تُفاجَأُ بنا من حولك وعن يمينك ومن خلفك»، وهي شعارات واضحة في هذا الشأن تمام الوضوح (انظر: ساليرنو، ٢٠١٠).

مرة أخرى توجد تناقضات سيمانطيقية (دلالية).

الأول: أن انتشار «المجهولين» يتم التعبير عنه أحيانًا بشيوع الهيمنة (باستخدام استعارات الرقابة والمراقبة)، وأحيانًا بالانتشار الفيروسي للعمل الأدائي (لا كملاحظة فقط، وإنما كعمل كمثل الاختراق): «سوف ننتشر كالنار في الهشيم». والنار في الهشيم هنا ليست فعل رؤية أو معرفة، ولكنها فعل واقعي ملموس من أفعال التدمير، فيه من العداء والعنف ما في بلاغة الحادي عشر من سبتمبر التي يتبناها «المجهولون». من ثم هناك التردد بين الذات المراقبة (في موقف الدفاع) والذات المهاجمة (في موقف الهجوم).

الثاني: أنه بتبني بلاغة ما بعد الحادي عشر من سبتمبر الرسمية حين يتداخل «المجهولون» مع الحكومة، يتبنون الموقف نفسه، والأسلوب الخبري نفسه، على الرغم من أنهم يريدون أن يهاجموا وينزعوا الشرعية عن الحكومة، فإنهم يستخدمون الخطابات نفسها.

والنتيجة: أن «الفيديوهات» غالبًا ما تنتهي بنقل رسالة غامضة وعنيفة بعض الشيء، قد نصفها بأنها متسقة مع معركة الحقوق التي يريد أعضاء حركتي «احتلوا»، و«الغاضبين» النهوض بها.

تشبه مناشدات أفلام الفيديو التي يصطنعها «المجهولون» دعوات حمل السلاح، كقولهم: «السن بالسن»؛ فإذا كان استخدام العنف ومخالفة القانون ضروريين، فعلى الجميع أن يفعل ذلك. أحيانًا تعلن أفلام الفيديو التي يصطنعها «المجهولون» – وهم المدركون ببصيرة العارفين ما قد يطرأ من الفهم

الخاطئ - أن «ذلك ليس دعوة لحمل السلاح، وإنما هي دعوة للاعتراف». من ناحية أخرى، وبصرف النظر عما قيل على الملأ، فإننا كي ندرك معنى هذه الفيديوهات وتأثيرها من الضروري أن نشرع في تقييم الخطاب الإجمالي، وهو خطاب يقوم على العناصر الاستهلالية: الفكرة، والصور، والمفردات المعجمية، والبلاغة ... إلخ، وهو قريب الصلة جدًا بالخطابات العسكرية والعدائية.

عندما نفكر في أمر القناع و«الفيديوهات» يتضح لنا أنه في جميع السياقات التي أسس لها أعضاء «احتلوا» وأداروا عليها نشاطهم، لم يكن هناك تداخل أو تعاون مع «المجهولين»؛ وذلك لوجود تناقض دلالي واضح جدًا في بعض النقاط في عالم الخطاب الذي يتسع للموضوعين كليهما.

لم تكن عُقَدْ الموسوعة التي أعاد «المجهولون» تفعيلها حيادية، ولم تكن مبتكرة أيضًا، بل كانت إشارات طفيلية إلى نصوص وخطابات ماضية محملة بالدلالات («جاي فوكس»، والرواية التشكيلية التي أشرنا إليها، والفيلم، ونشرات الأخبار، والـ UN، وبلاغة حكومة ما بعد الحادي عشر من سبتمبر، الخ).

بهذه الطريقة الطفيلية لم يضع «المجهولون» في اعتبارهم حقيقة أن بعض السمات الدلالية في النصوص الأصلية كانت لا تزال فاعلة ولو بشكل مستتر، وأن مثل هذه الوحدات الثقافية كانت محملة بالدلالة إلى حد أنه لا يمكن تجاهل تأثيرها تجاهلاً تامًا، ومن هنا تظهر التناقضات المكانية التي تولد عنها بالتدريج فضاءات جدالية مختلفة، تفصل عالم «احتلوا» عن عالم «المجهولين». فإذا كان «المجهولون» يستخدمون قناعهم وبلاغة الفيديوهات ليقولوا أشياء من مثل: «نحن مجهولون، نحن الفيلق، لن نتسامح أبدًا، لن ننسى أبدًا، متحدون كالواحد، منقسمون كالصفر، لجميع الحكومات انتظروا غضبتنا المستكملة»، فمن الواضح أنه ليس هناك متسع لموقف «احتلوا» الديموقراطي والسلمي وحتى المساواتي.

تشعرنا هذه الشعارات بغزو عنيف، غزو يستلزم استخدام السلاح بدلاً من النقاش. إن الموسوعة لا تنسى أبدًا، والمترجمون قادرون دائمًا على استعادة السمات الدلالية التي كانت جزءًا من الوحدة الثقافية الأصلية التي تظهر وجه «المجهولين»: «جاي فوكس»، أو الوحدات الثقافية السابقة التي استُخدمت للتعبير عن أنفسهم ببلاغة الغزو «نشطاء الحرب». إن المعنى دائمًا مرتهنٌ بالمفاوضة بين القيم الدلالية التي تحفظها الموسوعة، ومقتضيات السياق والظروف الخاصة بموقف معين، والهم الشخصي للذوات الباحثة عن المعنى، وهذا هو السبب في أن الحياة الاجتماعية والثقافية تمتلئ دائمًا بالصراع، فكل معركة اجتماعية، هي - قبل كل شيء - معركة حول معاني مفردات معينة، وقيم معينة، وأبطال معينين.

الهوامش

* نُشر النص الأصلي لهذه الترجمة في الفصل الثالث من كتاب آنا ماريا لوروسو: «السيميوطيقا الثقافية - نحو منظور ثقافي في السيميوطيقا»، (ماكميلان، ٢٠١٦).

Anna Maria Lorusso; **Cultural Semiotics: For a Cultural Perspective in Semiotics**; Palgrave Macmillan, Newyork, 2016.

١- بدأ العمل في جمع أوراق بيرس وتحقيقها في عام ١٩٣١، ولم تكتمل بعدُ.

في النقد الثقافي للحداثة

إيريك لورانس غانز*

ترجمة: أحسن دواس**

تحاول هذه الدراسة تحديد إسهام «الحداثة» في الظروف الثقافية الراهنة؛ فهي تهدف إلى فتح الطريق أمام مزيد من البحوث قد تكون أكثر عمقًا، من خلال تحديد نموذج من البنى الاجتماعية المولدة للقيم الإنسانية الخاصة بالعصر الحديث. إننا نعرف «الحداثة» بوصفها بنية هرمية اجتماعية قائمة على اقتصاد السوق، وهذه الهرمية لم تعد محددة بقدرة البيع، من قبل كل من مواهبها في السوق. يفترض أن التقدم التقني سريع بما فيه الكفاية بحيث يسمح للبيروقراطية لأن تكون وظيفية بشكل أكثر حيوية، بدلاً من الدوران حول نفسها دون جدوى، بمعنى أنها تخلق بنفسها وسائل زيادة فاعليتها.

ويتضمن هذا النظام في حد ذاته تقييمًا صارمًا؛ فـ«الجدارة» التي تعرف بأنها القدرة الفعالة على الإبداع تحدد مستويات الوجاهة والدخل... إلخ، وهكذا يمكن تحديد قيمة كل فرد بشكل موضوعي استنادًا إلى السوق. إن النفاذية الإجمالية للتسلسل الهرمي (التعليم العام المجاني... إلخ)، يجعل من المستحيل إمكانية خلق تثمين مضاد داخل النظام الإنتاجي نفسه – وهو من هذا الجانب «أحادي الأبعاد»[1]، على حد تعبير ماركوزه Marcuse[2].

تنقسم أنشطة أفراد هذا المجتمع بشكل صارم إلى أنشطة إنتاجية وأنشطة استهلاكية. وكل نشاط إبداعي حقيقي يصبح بالضرورة إنتاجيًا، ذلك أن ندرته تمنحه قيمة تجارية. وللحفاظ على عقلانيته، على التسلسل الهرمي أن يتوافر على جهاز اتصال مركزي وشامل؛ بحيث يمكن للهاوي المبتدئ دائمًا أن يقارن نفسه بالمحترف المتمرس وبالتالي إمكانية تغيير وضعه في أي وقت. وهذه الحالة الأخيرة ستظل نادرة، ذلك أن النظام لا يتطلب سوى عدد قليل جدًا من الأفراد الذين تتوفر لديهم إمكانية إعادة شروط الإبداع (موسيقية أو أدبية مثلاً) على مستوى «الهواة» (أي دون رأس مال ثابت).

إن الاستهلاك، من حيث إن عملية الإنتاج تتخصص، تصبح شيئًا فشيئًا أكثر تجانسًا وذلك يعود إلى مركزية التوزيع، ولكي يكون لكل أطفال شرائح الهرم الاجتماعي منذ لحظة الانطلاق فرصٌ متساوية، من الضروري أن يكون الآباء على اطلاع على كل التجارب المكونة للحياة الحداثية، وبالتالي أن يكون لديهم جميعًا عادات الاستهلاك نفسها. وحينها ستظهر الاختلافات الهرمية من خلال

* أستاذ الأدب الفرنسي، قسم الدراسات الفرنسية والفرانكوفونية، جامعة كاليفورنيا، الولايات المتحدة الأمريكية.

** أستاذ محاضر الآداب العالمية المعاصرة، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة ٢٠ أوت ١٩٥٥، سكيكدة، الجزائر.

علامات تجارية خالصة (في الملابس، على سبيل المثال) أو من خلال التفوق الهامشي لوسائل الراحة الذي يتطلب تعقيدًا تقنيًا غاليًا (سيارة فارهة ذات نوافذ ذاتية النزول).

ماذا سيكون وضع الثقافة - وبخاصة الأدب - في مجتمع «حداثي» كهذا؟ إن طرح هذا السؤال يكشف لنا أن الإنتاج الجمالي في هذا النموذج لا يتجلى إلا كموضوع استهلاك؛ أي موضوع يلبي حاجة ملحة. ولإدخال الأدب كبنية، علينا أن نتبنى أنثروبولوجيا أكثر تعقيدًا.

ولنبتدئ بالفرضية الأولى المتمثلة في ضرورة الأسطورة الكونية التي نعرفها على أوسع نطاق ممكن بأنها الاستعراض المتلاحق لتجربة إنسانية ملموسة على شكل شمولية. يجب أن يعرف الأدب عن كثب بأنه: أسطورة يظل الاتساق فيها ثابتًا في ظل كل التحولات التاريخية للتجربة الإنسانية.

ومفهوم الاتساق الثابت يستتبع ضمنًا البنية؛ أي نظام مفصلي من العلاقات داخل الشيء الأدبي؛ يجب أن يفهم على هذا النحو من قبل المستهلك الفردي. إن اختلاف الغاية بين اللحظات المختلفة لـ «الشيء الأدبي» يتضمن بالضرورة اختلافًا في الجهد المبذول، وبالتالي في القيمة بين هذه اللحظات، مما يستدعي إلزامية استخدام نظام القيم الإنسانية.

ولكي يكون «الشيء الأدبي» أدبًا، فمن الضروري أن يكون نظام القيم الذي يتمفصل فيه النظير لبنية دائمة؛ أي أنه يقوم على الطبيعة البشرية التي من شأنها أن تكون مادة لأنثربولوجيا عالمية، على الأقل داخل كلية تاريخية معينة، حيث تتم جميع التحولات المذكورة أعلاه.

هذه البنية الدائمة من القيم، كما يمكن أن تفهم في الأدب، تشمل التقييم الملموس للغايات، وبالتالي وجودها الآلي المباشر. أما النشاط غير المباشر الذي يؤدي إلى ذلك؛ أي المحتوى الأدبي، يجب أن يدمج داخل كلية واحدة بوصفه تجربة إنسانية.

إن الفصل الذي ينحو إلى أن يكون كاملاً وشاملاً بين النشاط المنتج والنشاط الاستهلاكي في المجتمع الحديث يجعل من قيم القطاع الأول أن تنفصل عن قيم القطاع الثاني؛ بحيث لا تكون أية صلة ملموسة بينهما. فالقيم المباشرة للاستهلاك لم تعد مسيطرة على القيم الوظيفية غير المباشرة للإنتاج؛ (وهو ما يعني أيضًا نهاية كل سياسة احتجاج ثورية). وبالتالي، يحرم سلوك الاستهلاكي من أية علاقة مباشرة مع القيم الاجتماعية العالمية في عالم الإنتاج؛ إنه ينحو إلى أن يصبح متعة محضة خالصة. وهذا الاتجاه لن يكون مقيدًا إلا عن طريق حدود نزاهة الأنا الفردي الذي يجب أن يحمل كلتا الوظيفتين (المنتجة والمستهلكة)، لكن هذا الأنا قد تم تشكله في مرحلة سابقة من التطور الاجتماعي؛ ولا يستطيع أن يؤسس موانعه على أي من الحاجيات الاجتماعية داخل النموذج، وهكذا تبدو لاعقلانية تمامًا.

أولاً: المثقف.

منذ بداية العصر الصناعي (ما قبل الحداثة)، كان تقدير القيم الثقافية عبر التاريخ يؤول إلى فئة اجتماعية من المثقفين والتي عرفت نفسها في وقت لاحق بدقة أكثر. من الممكن أن يتم تشكل المجتمع «الحديث» بغض النظر عن هذه المجموعة. غير أن تاريخانية الفن العابرة، وبخاصة تاريخانية الأدب تجعل من التراث الثقافي قيمة ثابتة ضمن الحداثة، والتي تتطلب تكوينًا متخصصًا لتكون موضع تقدير حقيقي. تتحول القيم الثقافية في العموم من قيم استهلاك، إلى قيم إنتاج قراءة الكتاب الكلاسيكيين التي تتحول إلى مهنة على نحو متزايد وعمل المتخصصين الهادف إلى تكوين متخصصين جدد بدلاً من تثقيف أذواق المستهلكين المتعلمين. إن المثقفين المتخصصين يتركزون بطبيعة الحال في المؤسسات الجامعية ومعاهد البحوث، وغيرها،

وعندما تصبح قراءة هؤلاء إنتاجًا بدلاً من استهلاك، تبتعد كتاباتهم شيئًا فشيئًا عن العمل الجمالي - المُصَمَّم بوصفه غرضًا مصفى للاستهلاك - قصد التركيز على العمل بوصفه كلية، وغرضًا للقراءة المنتجة.

إن المرء الذي يمتهن القراءة، ولكنه يعيش في مجتمع مجرد من صفة القداسة تمامًا؛ حيث إعادة الإنتاج الطقوسية مبخوسة القيمة بالنظر إلى الإنتاج الأصلي، يجب عليه أن يستخلص من القراءة تطبيقًا عمليًا شخصيًا. إن هذا البحث يتموقع بين قطبين. الكلية الشمولية الأدبية هي من جهة منتج تاريخي قابلة للتحليل وفق إجراءات متعددة؛ اجتماعية ولسانية وغيرها، ولكن من جهة أخرى هي كلية تجريبية، وبالتالي تستدعي التجربة الشخصية للقارئ الذي يعمل على النحو بها باتجاه التصوف الكهنوتي، وذلك من خلال التركيز على العمل في حد ذاته لاستبعاد أية تجربة منتجة للمعيش. لتصبح القراءة النقدية إعادة إنتاج إبداعية للعمل؛ الكتابة النقدية، لا كوصف للعمل-الغرض l'oeuvre-objet ولكن للعمل-الكون l'oeuvre-univers. بدلاً من دمج العمل ضمن منظومة كلية أكثر شساعة، يدمج النقد كل تجربته الإنسانية ضمن منظومة كلية يمنحها العمل.

ثانيًا: الكاتب.

إن وضع النقد الأدبي يفسح المجال بسهولة للمأسسة. على عكس الكاتب الذي يعد هو ذاته منتجًا للقيم الأدبية.

لقد أصبح الكاتب بالفعل شخصية علمانية بحتة، قبل فترة طويلة من تأسيس المجتمع «الحديث»، وأساطيره لم تعد تنتمي إلى خلفية ثقافية مقدسة، ولكنها تقدم نفسها لرأي الشعب الحر، وفي أثناء تهيئة الكاتب لبنيات متماسكة من التجربة الإنسانية، وبالتالي فردانية في مجتمع دون منظومة كلية أيديولوجية دالة عالميًا. يمكن أن ينبذ من قبل المجتمع المحافظ المفكر وذلك من خلال إما تمجيد الحرية الفردية بوصفها تنظيمية للعالم (الرومانسية)، وإما من خلال إعلان استحالة أية مصالحة بين احتياجات الفرد والمجتمع (فلوبير وكتاب الطبيعة). ولكن وضع الكاتب في المجتمع الحديث يعرض صعوبات أخرى عديدة من تلك التي مثلتها محاكمة فلوبير وبودلير.

يفترض الأدب الرومانسي وما بعد الرومانسي معارضة ضرورية بين نظام قيم «أصيلة» للفرد ونظام آخر «زائف» والذي يحكم العلاقات الاجتماعية. كانت المصالحة بين النظامين لصالح الأول ضرورة بنيوية لهذا الأدب (الذي من الواضح أنه لا يمكن تأسيس منظومة كلية إلا على قيم تجريبية أصلية) الجملة كلها نعت لكلمة الأدب وأرى أنها لا تصفه. سواء أكانت هذه المصالحة تجري في العالم الحقيقي أم في العالم الشخصي للمؤلف. في هذه الحالة الأخيرة، يكون العالم الحقيقي مفتوحًا على الأصالة لا على التجربة المباشرة ولكن من خلال «الرؤية» غير المقصودة للكاتب.

إن المعارضة بين القيم الفردية والقيم الاجتماعية، بعيدًا عن الانضمام إلى تلك التي تم ذكرها، المتعلقة بالمعارضة ما بين قيم الاستهلاك وقيم الإنتاج في العصر الحديث، غير متلائمة مع ذلك. وبقدر ما يظهر المجتمع الصناعي ملائمًا وجيدًا بما فيه الكفاية للرومانسيين وخلفائهم على حد سواء بوصفه نفيًا لكل قيمة إنسانية، يمكن استبقاء حل للاستمرارية ما بين الفرد والمجتمع.

وعلى العكس من ذلك، تتضمن المعارضة النهائية بين قيم الاستهلاك وقيم الإنتاج التخلي عن أية رؤية للأصالة.. بنية فوقية برمتها لمعان خفية أكثر فأكثر، وكانت وظيفتها العمل كوسيط بين التجربة الفعلية المشتركة في المستقبل القريب، والمنظومة الكلية المؤسسة من قبل الكاتب، تتهاوى أمام

الدليل المزدوج للمجتمع الحديث، هو أن المعنى الوحيد للنشاط الإنتاجي هو أن يكون وظيفيًا، وأن المعنى الوحيد للنشاط المستهلك أن يكون متعيًّا hédonistique . وهذه الازدواجية الأساسية كميزة للمجتمع «أحادي البعد» يجعل من المستحيل خلق منظومة كلية تجريبية ذات بعد عالمي. وعلى الرغم من ذلك فهذا لا يمنع خلق الأساطير.

ثالثًا: أدب الوعي الزائف.

إن مفهوم وجود «أدب شعبي»littérature populaire ، أو »أدب فرعي sous–littérature» أسبق بكثير من المجتمع الحديث. وأصبح التمييز بين الأدب الرديء والأدب الفرعي ضرورة مُلحة إبان حقبة ما بعد الرومانسية – بمجرد أن أصبحت المصالحة بين القيم الفردية والقيم الاجتماعية – أو بعبارة أخرى قيم مباشرة، وقيم غير مباشرة – لا يمكن أن تحدث على مستوى التطبيق العملي المقصود. إلى جانب «الشرير» فلوبير Flaubert[٣] نعاين ظهور «الطيب» فويني Feuillet[٤]، وفي الدفاع التاريخي عن الأدب الفرعي، يجب علينا مع ذلك أن يقول إن «الوعي الزائف» الذي يجسدها لا «الحقيقي»، هو الذي يبشر بالمجتمع الحديث.

إن الرواج الأمريكي لأفلام «المخيم «camp[٥] (الأفلام القديمة، والمسلسلات المرسومة، والتحف الفنية الصناعية... إلخ)، يستدعي الاعتراف الصريح بأن فنون الماضي الفرعية لما قبل العصر الحديث تحوز على قيمة أسطورية عابرة للتاريخ. لا لأن الأدب الفرعي – وحتى القديم منه – يعد أكثر من أي وقت مضى الأدب الحقيقي. لنوضح، إن الأدب الحقيقي في النهاية «واحدي moniste»؛ ولأنه كذلك فإنه يثير توترًا شديدًا في الذهنية الحديثة التي تنطوي كل تجربتها المباشرة على ازدواجية أساسية. وحدهم الأكثر تعلمًا يتقنون اللغة القاسية لهذه الواحدية. في المقابل، يجلب الأدب الفرعي المصالحة ليس عن طريق خلق نظام معقد من الوساطات انطلاقًا من التجربة الفعلية، ولكن ببساطة من خلال استبدال الواقع التجريبي بعالم أسطوري أكثر أو أقل حيث تتجسد فيه المصالحة فورًا على مستوى التطبيق العمليpraxis . ولكن حتى المستهلك الأكثر حماسًا لهذا الفن (الأفلام القديمة، والروايات الشعبية، وما إلى ذلك)، يبرهن إلى أي مدى هو بعيد عن تشكيل منظومة كلية مستدامة من خلال أن يضحك إلزامًا على المشاهد الجنسية المثيرة. و من خلال الجمع بين جميع الجوانب الفردية والاجتماعية من التطبيق العملي، تحت حماية قيم الفرد المزعومة. إن الفن الفرعي لكل عصر يتيح رؤية التنازلات الضرورية الاعتباطية مع مذهب المتعة. وما يملكه الوعي الزائف من طفولية ومن حكمة رجعية، يمنعه من تشكيل منظومة كلية حقيقية للتجربة الإنسانية – في الأجواء مريحة لتحقيق الرغبات اللاشعورية عن طريق الحلم – والقيم الاستبدادية للأنا البغيض لا يمكن أن يخاطر بتعريضها للخطر. وسنتحدث في وقت لاحق عن إغراءاتُ الأدب الفرعي الجديد، ليس «الشعبي»، ولكن الـ «تحت–أرضي» من أجل تحرير أي قيد للنزوات الجنسية المثيرة.

رابعًا: ثقافة الشباب.

كان ميلاد الاستقلال الثقافي للشباب البرجوازي ودوره كطليعة مع العصر الرومانسي. غير أنه تجدر الإشارة إلى أن ما بين نهاية الفترة الرومانسية والحرب العالمية الثانية، ظلت الأوساط الطلائعية للبوهيمية الأدبية والفنية مقيدة للغاية. ولم يجد الشباب الهيمنة الثقافية التي ضيعها في خضم ردود الأفعال ما بعد الرومانسية إلا في المجتمع الحديث.

إن ما تعترض بشأنه الشبيبة الرومانسية ضد أولئك الكلاسيكيين الأكبر سنًا كان أساسًا الاعتراف عن طريق الأدب، الفئات التجريبية للمجتمع الصناعي،

وبخاصة القطيعة النهائية على مستوى الواقعي بين القيم الفردية (المباشرة) والقيم الاجتماعية (غير المباشرة)، وهي قطيعة تم تجاهلها من قبل الأدب «الكلاسيكي» كما تم إهمالها بطريقة عمياء من قبل أتباعه.

لقد أحست الشبيبة بشدة معارضة القيم هذه أكثر من جيل الآباء، وهي على وشك التخلي عن الأرستقراطية الطبيعية للطفولة البرجوازية من أجل الحياة الصعبة القاسية للوساطة الاقتصادية. لكن - وكما قلنا - فإن الأدب الرومانسي الذي تدعو إليه لا يؤسس نهائيًا لهذه القطيعة داخل التجربة التطبيقية، ولكن يسعى إلى حد ما في هذه التجربة ذاتها مؤشرات الحاجة إلى المصالحة النهائية (البحث عن التعالي في اللزوم). هذه المصالحة تتم على أساس رؤية إسقاطية للعلاقات الاجتماعية «الأساسية»، تباينًا مع العلاقات الحقيقية وليس «الزائفة»، ولكن مؤقتة وعرضية بدلًا من ذلك، وهي رؤية لا تعرف شيئًا عن المجتمع الصناعي عدا وجوده الحالي (والتي تتجاهل «الكلاسيكيين» أيضًا).

هذا الجهل يتخلص من جحيم «الوعي الزائف» فقط في أن ديمومة التنظيم الهرمي الصناعي على مستوى التنظيم السياسي-اقتصادي لا تبدو شرطًا لابد منه للبورجوازية الليبرالية، بوصفها الطبقة «العالمية» الناقلة للثقافة. باختصار، لا يحتفي الأدب بالمصالحة «الأساسية» إلا في اللحظة التي تضع فيها أساسًا إمكانية الأدب نفسه قيد التهديد. وبالتالي يفرض الشباب الأدبي الرومانسي ذوقه على الجمهور طالما أنه متحزب بطبيعة الحال إلى تبني الحلول السهلة لمشاكل المجتمع الصناعي. هذه الأساطير المفضلة، إذا لم تشكل بعد أدبًا فرعيًا، في الغالب ما تؤول إلى أدب رديء. إلا أنه لا يزال أكثر من اختلاف في الدرجة بين الرومانسية المنحطة والرواية المسلسلة، بين السيدة بوتيفار Madame Putiphar[٦]، وأسرار باريس Les Mystères de Paris[٧]، ذلك أن السهولة الشبابية الرومانسية تظل ضمن مجال الافتراضي، ولا تنزل آليًا إلى العالم الحقيقي.

إن الكسوف الطويل لثقافة الشباب يمكن تفسيرها من خلال الصعوبة الكامنة في الأدب الطليعة ما بعد الرومانسي. أما بالنسبة إلى السهولة نفسها، والتي أصبحت الاختصاص الحصري لـ «الوعي الزائف»، فإنها لا تميز في شيء بين الشباب البرجوازي والآباء، فالآن وهي على دراية بالحاجة إلى التجاوزات الأسطورية لازدواجية القيم. وهكذا، وعلى مدار قرن من الزمان، اختفت الفجوة بين الأجيال من المشهد الثقافي. وحتى الكتاب الطلائعيون الأكثر متعية (الدادائيون، والسرياليون) لم يخلقوا حركة للشبيبة؛ وعلى الرغم من سحر السهولة السريالية ظلت وبشدة مرتبطة في النهاية بالقيم الأدبية الحقيقية، وإلى المعاني الوسائطية. وكرد فعل ضد مجتمع أقرب إلى الحداثة من الرومانسيين، يبحث السرياليون عن المباشر على مستوى يصعب الوصول إليه. ولكن في الوقت نفسه هم أكثر تعنتًا في مطالبهم من أجل التمكين لهذه القيم المباشرة وتأسيسها في الكون الاجتماعي. وهذا ما يفسر المغامرات السلبية السياسية للمجموعة السريالية: بارتباطها بكل الحركات الثورية، الحركة تلو الأخرى؛ إذ لا يمكن أبدًا أن تصل إلى أيديولوجية سياسية خاصة بها، وذلك أنه وإن كان مذهبها الثقافي يحافظ على البنيات الأساسية للرومانسية، فإن أهدافها السياسية لا يمكنها التخلص من الرومانسية الثورية.

إن أوضاع الطلائعية الثقافية للعصور الحديثة شيء مختلف. وبغض النظر عن كونها معزولة وغير مفهومة من قبل بعض الشباب، فإن البوهيمية الأدبية قد اندمجت - على نحو ما- معها بالكامل؛ تملي الطلائعية على الشبيبة البرجوازية أذواقها الجمالية، أو بعبارة أخرى تمتلك أن تتقاسمها معها. هذا

صحيح، بالطبع، لكن من أجل طلائعية خاصة: طلائعية «فن البوب pop-art»[٨]، وثقافة «الهيبيز hippie»[٩]. وعلى العكس، ما تبقى من الطلائع القديمة، وبخاصة الموسيقى «الكلاسيكية» الحديثة (موسيقى المسلسلات، وما إلى ذلك)، تحتل مكانة لا تحسد عليها، ويمكن مقارنتها في الواقع مع القيمين على الثقافة القديمة (أساتذة الأدب، وما إلى ذلك)، أكثر مما يمكن مقارنتها مع مبدعي القصة.

العنصر الجديد في «ثقافة الشباب» في العصر الحديث هو مزيج من «السهولة» كخاصية للشباب مع ثقافة الوعي الخاطئ وليس الوعي الصحيح. إن هذه الثقافة تجد لها أجدادها في الثقافة الشعبية القديمة، وليس في لوترياموت Lautréamont[١٠]، أو نرفال Nerval[١١]، وفي الوقت نفسه أنها تتناقض بشكل واضح جدًا في الثقافة الشعبية للأجيال السابقة، وبالتالي، إثارة صراع أجيال لا يمكن إلا أن يذكرنا وعلى نطاق أوسع بـ «المعارك» الرومانسية. فما هو بالضبط مفهوم الثوري بالنسبة لهذه الثقافة الجديدة؟

كما هو الشأن بالنسبة إلى معارضي الرومانسيين الذين رفضوا في بداية العصر الصناعي الجديد، رؤية ضرورة التعارض مجتمع-إنسان، فإن كلاسيكيي أيامنا هذه يعمون أمام تعارض مماثل، يسم المجتمع الحديث: ذلك التعارض ما بين قيم الاستهلاك وقيم الإنتاج.

لم يتجاهل الأدب الشعبي القديم المستمد من الرومانسية التقليدية، والرومانسية الهابطة الوضيعة التمييزَ بين هذين المجالين، كما لم يتجاهل الأدب «الكلاسيكي» بالتأكيد الصراع بين الفرد والمجتمع، والذي يعد في الواقع الثيمة الرئيسة لمأساة الكلاسيكية الجديدة. ولكن، مثل الأدب الكلاسيكي يُخضع القيم الفردية للاجتماعية من منظور من العام إلى الخاص، فإن قيم الاستهلاك تبدو كرغبات خاصة في الأدب الشعبي، «مشاكل» تبحث عن حلول، في ظل وجود مكرس أساسي للإنتاج. إن ثقافة الشباب - وهي تركز على قيم الاستهلاك كما ركز الرومانسيون على قيم الفرد - تمثل (مثل الرومانسيين، والمجتمع بشكل عام) عالم الإنتاج كمكان للوساطة النقية. ننتج، بطبيعة الحال، من أجل أن نستهلك، ولكن الشباب الحداثي يدرك القطيعة التي تمنح ميدان الإنتاج نظامًا خاصًا للقيم، مغلقًا و زائفًا في نظره.

إن صراع الرومانسية-الكلاسيكية لا يستدعي في النهاية رفضًا قاطعًا للتقاليد الكلاسيكية وأدبها، ولكنه قدم برهانًا لفشله في تأويل اللحظة الحاضرة، وقد أصبح فشله هذا أكثر وضوحًا من قبل الوضعية المتدهورة التي تميز هذه التقاليد لدى آخر ممثليها. إن ميلاد ثقافة الشباب في الولايات المتحدة مع الروك أند رول Rock–n–Roll[١٢] في الخمسينيات يتوافق أيضًا مع اضمحلال الموسيقى الشعبية القديمة القائمة على موسيقى الجاز Jazz والكوميديا الموسيقية؛ وفي الوقت نفسه، فإن الموسيقى الجديدة - فضلاً عن عناصر أخرى من ثقافة الشباب، تربط صلات مع التقاليد الشعبية القديمة (الموسيقى الأفرو- أمريكية، والقصص الشعبية الريفية، وما إلى ذلك). وفي كلتا الحالتين نلاحظ اتجاهًا بدائيًا، يميل نحو المصادر الوطنية أو الغرائبية، ويشكل هذا الاتجاه بحثًا زمكانيًا عن فضاء آخر من شأنه أن يحافظ على التكامل المفقود؛ أي التكامل بين المجتمع والقيمة الفردية لدى الرومانسيين، والتكامل بين عالم الإنتاج و الرغبة الفردية لدى الشباب الحداثي.

خامسًا: أصالة ثقافة الشباب.

إن ظهور سهولة الشباب في العصر الحديث في المجال الثقافي ليست كما كان في كثير من النواحي السريالية، مجرد «مهزلة تكرار» للمأساة التاريخية الكبيرة للرومانسية. وقد لاحظنا من قبل

أنها تقع في الاتجاه المعاكس للرومانسية داخل «الوعي الزائف» للثقافة الشعبية. هذه النقطة تحتاج إلى توضيح.

لقد عرفنا «الوعي الزائف الجمالي» بوصفه منطقة خيالية تقع بين القيم الفردية والقيم الاجتماعية كما هي في الواقع المباشر؛ فبدلاً من المرور من خلال الوساطات المعقدة للواحدية الأدبية لتحقيق اتساق حقيقي، فإن أدب «الوعي الزائف» يحقق اتساقًا سطحيًا وغير قابل للاستمرار في التاريخ، وذلك من خلال اعتبار الاتحادات العرضية للقيم منظومات كلية كما هي موجودة في الوعي التلقائي لرجالات العصر. وهكذا تخلق هذه التسويات التنازلات الهشة للرغبات والموانع التي تبدو مثيرة للسخرية في منظور عصر سابق ولو بفترة قصيرة.

وبالتالي يتطابق «الوعي الزائف» بهذا التعريف مع قرار خيالي لإشكالية الرومانسية. تعتمد أهميته في العصر الحديث على النمط الجديد المرسخ من قبل هذه الإشكالية عندما يتم إضافة التعارض الجديد الإنتاج/ الاستهلاك ضمن حدود القيم الفردية.

وفي هذه المرحلة يتدخل الدور الأصلي تمامًا والمنوط بالشباب في خلق هذه الثقافة الجديدة والدعاية لها. وإذا كان جيل الشباب الرومانسي حاملاً أيضًا لثقافة ما، فإن هذه الثقافة لم تكن في صورة هذا الجيل الرومانسي. فقد أعرب الأدب الرومانسي حقيقة عن إشكالية سن المراهقة ووضعه أمام عالم الإعلام الوساطة، ولكن هذه الحلول التي كما تبدو لنا مصطنعة، يجب أن تحدث بالضبط على مستوى حياة الراشد. وعلى العكس يدير المراهق العصري ظهره تمامًا عن عالم الإعلام، باعتباره مجسدًا لـ «وعيه الزائف»، خشية أن يؤدي به إلى الاندماج في عالم الراشدين المنتج الذي يسمح له بتشييد عالمه الخاص كله. ويتميز عن الوعي الزائف القديم المبني على السهولة الرومانسية، في أن الحل الوسط الأساسي في حدوث تجربة تثبيط في وقت واحد على المستوى التزامني (السانكروني) synchronique لتجربة الرغبة والمنع، ولكن على المستوى التعاقبي (الدياكروني) diachronique الذي يتموقع بين رغبة الارتياح الغرائزية (الاستهلاك) واندماجه الضروري المستقبلي في عالم الإنتاج، ولكن الوعي الزائف المراهق ومن خلال تحوله إلى تعاقبية (دياكرونية) دون أن يصبح حقيقية بالمعنى الذي أعطيناه للمصطلح في تحليلنا للجمالية ما بعد الرومانسية، هذا الوعي الزائف يتخلص من انغلاقه ومن حماقته (بالمعنى الفلوبيري للكلمة) لتصبح رهانًا على التاريخ، رهانًا ميئوس منه وعدمي، ولكن جعل له ما يبرره تمامًا من خلال الخبرة التاريخية للشباب. إنه رهان في النهاية على الحداثة.

لنعرف أولاً وبدقة أكثر طبيعة التسوية. لا بد من القول، يبدو أنه لا توجد تسوية أصلاً؛ ذلك أن المراهق وهو يتبع النزوع المنحدر الطبيعي لرغباته لا يأخذ – على ما يبدو – في الاعتبار القيم الاجتماعية والموانع التي تنتجها. إن الشيء الوحيد الذي يبدو معرضًا للخطر في مثل هذه التسوية الدياكرونية التعاقبية هو المستقبل: فمن خلال رفضه لتحضير نفسه للاندماج المستقبلي اللازم في عالم الإنتاج، يقوم المراهق كما قلنا بالمراهنة على التاريخ، دون أن يبدو أنه قد انحرف عن مبادئه على الرغم من ذلك؛ لذا يجب علينا أن نرى عن كثب ما يثير الشبهة بالضبط في «الوعي الزائف» بشكل عام.

إنها ليست تسوية صريحة بأية حال من الأحوال، فالبطل الشعبي لا يتخلى أبدًا عن قيمه الشخصية ليرضخ نفسه طيعةً في دائرة المجتمع؛ لهذا البطل تنكشف في العمق منسجمة مع القيم الاجتماعية؛ وفي معظم الأحوال فإنه يحتاج إلى قليل من المساعدة للقضاء على عقبة من العقبات العرضية فالمجتمع في العموم يمكنه أن يتسامح كلية مع القيم الشخصية أكثر مما يحيل إلى سوء الفهم القريب.

إن حالة البطل المراهق لا تختلف كثيراً في الحقيقة؛ وما يزيدها تعقيدًا هو أن في العصر الحديث يتضاعف التعارض بين الفرد والمجتمع. ولكن على المستوى العام للمجتمع كمجتمع (وليس بوصفه عالم الراشدين للإنتاج) فإن رغبة المراهقين يمكن تحملها فعلاً: وجنون المستهلك (الجنس، والمخدرات، والأغراض الترفيهية) يمكن أن توجد في المجتمع بشرط أن تظل مقتصرة على سن ما قبل البلوغ، وبالتالي ما قبل الإنتاج. إن المراهق الحديث (ومعه أبطاله في مجالي السينما والأغنية) معرض للتراضي بحكم طبيعته، وبحكم حقيقة أن يظل مراهقًا – «في طريق البلوغ» – دون إعادة وضع رغبته في سياق يكون فيه بالغًا حقًّا. وبالتالي فإن رفضه لعالم الإنتاج لا يحوي البتة رفضًا للمجتمع كمجتمع؛ ويؤدي دورًا واضحًا في هذا المجتمع العام؛ وهو دور ما قبل البالغ الذي لا يقوم بشيء آخر غير الاستهلاك على خلفية أنه غير قادر على الإنتاج بعد.

لا يختلف الوعي الزائف الجديد في جوهره في النهاية على مستوى التعارض فرد/ مجتمع عن الوعي الزائف القديم، وعلى الرغم من ذلك ماذا يمكن أن نقول عن وعي زائف يرفض الاندماج الكامل، حتى و لو كان فقط من أجل العودة إلى مستوى أدنى من الاندماج؟

هنا وعلى وجه التحديد حيث يأتي دور التعارض الأساسي للمجتمع الحديث بين قيم الاستهلاك وقيم الإنتاج؛ لأنه إذا كان وعي المراهقين «خاطئًا»، متناقضًا ومستسلمًا، فإنه كذلك رغمًا عنه. لا يمكن أن يكون الحل الافتراضي للوعي «الحقيقي» إلا بالتخلي النهائي عن العالم الاجتماعي، والمهيمن بشكل يائس على الإنتاج وقيمه، وإنشاء مجتمع مستقل مكرس كليًا للقيم «الإنسانية» للاستهلاك. وبهذا الشكل فقط يمكن للشباب أن يتحولوا من مراهقين إلى كبار راشدين من نوع جديد، مستقلين عن المجتمع القديم المفكك والزائف. ولكن هذا سيكون في الواقع شرطًا شكليًا بحتًا لوعي أدبي أو عملي «حقيقي». وإن مثل هذه العملية – من خلال راديكاليتها – لا يمكن أن تكون إلا مجردة ومثالية، فانتازيا هروب لا تختلف عن الخيال العلمي. إنها إذن بالنسبة إلى المراهق الحداثي وعي زائف ضروري، على الأقل على المستوى الجمالي. إن اتساق الأدب القديم العابر للزمان لا يمكن الإحاطة به، ولم يبق من الرفض الجمالي للتطبيق العملي اليومي للجيل الجديد إلا رفض من داخل النظام الاجتماعي، رفض يتعايش في حل وسط مع الاندماج، ولكن ليس في اللحظة التاريخية نفسها. إن الرهان على التاريخ بكونه رهانًا ضمنيًا في هذا الوعي يقع على وجه التحديد في الافتتاح الدياكروني بين الرفض والاندماج. يرفض المراهق الآن عالم الإنتاج والزيف وينكر في حالة الزيف أولئك الذين قبلوا هذا العالم. إن اندماجه المستقبلي الشخصي لن يحدث أبدًا في الوقت الحاضر. وبهذا يكتسب «صراع الأجيال» معنى وجوديًا. فالكبار كانوا في الماضي شبابًا. والشباب سيصبحون قريبًا كبارًا – ولكن الانتقال بين الحالتين يوصف على أساس أنه حالة وفاة وميلاد جديد. قطيعة زمنية البنية تعبر في شكل جمالي عن انفصال أنساق قيم الاستهلاك والإنتاج.

سادسًا: غواية الفن «تحت أرضي».

توجد مستويات مختلفة من ثقافة الشباب بشكل مستمر. وبدقة أكبر يقع «الوعي الزائف الجديد» الذي يميز هذه الثقافة في غموض حاسم بين الوعي الشمولي «الحقيقي» والوعي القديم الزائف لمجتمع ما قبل الحداثة، دون المساس باتساق كليهما (سواء أكان اتساق في الكينونة، أم في الظهور).

ويتجلى التعبير عن هذه الإشكالية الجمالية في الاتجاه المسمى «تحت أرضي» (underground) لثقافة أكثر وضوحًا مما هي عليه الآن في أساليب تعبيرية كالـ «مخيم camp»، والغرائبية البوذية-الهندية، وغيرها. يتم تعريف الـ «تحت أرضي» من خلال رفض أية تسوية مع الآداب العامة واللياقة عمومًا؛ ويؤدي هذا الرفض بطبيعة الحال إلى السيطرة المسبقة في إنجازات هذه الثقافة، على المحتويات التي من المفروض أن تكون مكبوتة: صور جنسية، وفضلاتية، ودموية. إن الإيمان الجمالي الذي يتجلى في هذا الفن هو في الأساس: الحقيقة تكمن في الرغبة العميقة غير المطبعة اجتماعيًا.

إن الارتداد المنفذ تحت القيود الاجتماعية يحط من قيمة أية وساطة، بما في ذلك أية «فلسفة الأنا»، وحتى تلك المتجلية في أعمال دي ساد De Sade[١٣]. ونظرًا لفشل الوحدة الإسقاطية المحددة في العمل نفسه، يضطر المشاهد إلى أن يعرض اتساقه الخاص على سلسلة من العناصر تبدو غير متماسكة. وهكذا فإن التوتر الناجم قديمًا عن ألمعية في الدلالة الموضوعية سيُلفظ مرفوضًا في بحر ذاتية بحتة.

تحتوي عناصر الفن تحت-أرضي بعيدًا عن تفسير بعضها ببعض في أنظمة الوساطات المعقدة، الدلالات الأكثر وضوحًا على الفور. لحظات غير مناسبة للاندماج في أي هيكل للقيم – مما يستدعي وساطة موضوعية – الالتزام بالتعليمات تمنع عن المشاهد أية راحة في الاتساق، وأي تواصل ضمن دلالة كلية مشتركة. وهكذا يتصالح الفن تحت-أرضي مع السادية، وليس لمصلحة الأنا المشاهدة، ولكن ضدها. إن قارئ دي ساد – بوصفه أنا مستبدة، ومنظمة للزمن الإسقاطي والمنتج – يمكنها أن تتماهى مع البطل السادي ضمن نزاهة رغباته المدافع عنها اجتماعيًا؛ إن مشاهد فيلم «تحت-أرضي» حديث يؤدي في الواقع دور الضحية.

لكن قلقه لن يستمر إلا باستمرار البحث في عمل عن منظومة كلية تجريبية قابلة للتنظيم – قابلة للاستنساخ – من قبل أناه.

أما الإمكانية الأخرى، المتوقعة في هذا النوع من الفن في النهاية، هي أن المشاهد سوف ينتهي به الأمر في نهاية المطاف إلى نبذ كل فهم، ويفسح المجال بدلًا من ذلك إلى إرادة سلطة الصور اللحظية. فإذا كان المشاهد الذي يتفاعل مع الأنماط القديمة للاستهلاك الجمالي، بمعنى الذي يعيش في كل من عوالم الاستهلاك والإنتاج في الوقت نفسه، وبحسب القيم نفسها، والذي الإدراك الجمالي للعمل ينطوي على «استنساخ» الاتساق لفائدة أناه الشخصية، إذا كان هذا المشاهد (والذي لن يكون بالتأكيد شابًا) يشعر في العمل تحت-أرضي، بتحويله إلى ضحية، ومحاولة لإلغاء أناه من قبل خالق العمل فهذا يعني أنه لم يقم بالرهان التاريخي نفسه التحدي التاريخي لجمهور الشباب المتميز، وبالتالي غير قادر على دخول حالة المشاركة ووحدة الشعور الخاصة التي خلقها العمل. وإلغاء أنا المشاهد المراهق في الواقع لا تتم لصالح أية أنا سادية. ففي نهاية المطاف، يستسلم الفاعل في الإنتاج كما يستسلم المشاهد في الاستهلاك، وفي هذا الصدد يكون توجه مخرجي الـ «تحت-أرضي» نحو تصوير تجاربهم الاستهلاكية المشاعة الخاصة كما هي: (العربدة، واللهو، والأحداث، وما إلى ذلك). ويتحدد الوعي «المنتج» في هذه الأنشطة الترفيهية، بطريقة مثالية بذلك الوعي الضروري لاستخدام كاميرا.. كل إسقاطية لاغية. يتحد الإنتاج مع الاستهلاك في طوباوية وجودية أكثر مما هي جمالية. طوباوية ممولة بالضرورة من قبل العالم الخارجي للإنتاج الراشد، ولكن، في نهاية المطاف، ليست في حاجة للتصالح معه. ليتحقق الاتساق ودون تسويات، ولكن بعيدًا عن مجال الجمالي الإنساني العالمي.. فالأسطورة لا تدعو إلى تحديد هوية بالنيابة، بل يجب أن

تعاش. وهناك تقسيم للقيم الوجودية ميئوس منه كما يبدو كذلك الذي نحن نتحدث عنه تكسر الواحدية الجدلية لرؤى العالم القديمة في المجتمع البرجوازي و ما قبل البرجوازي قصد الوصول إلى ازدواجية متعالية للدين. وأعلام هذه الثقافة الجديدة ليسوا كهنة الدين العلماني - كالشعراء الرومانسيين - إنهم قديسو التعالي الجديد. وفي أعين هؤلاء البرابرة الشباب المتحمسين لقيم الرغبات الغرائزية، فإن أنصار الثقافة القديمة ليسوا في الحقيقة سوى رومانيين متحضرين جدًا فاسدين ومرتشين من قبل عالم الإنتاج الشيطاني بحيث لا يمكنهم أبدًا تقبل الخلاص الذي يرون صورته الحية فلا يعرفونها.

سابعًا: شعبية الغموض.

إذا أفضت النقطة القصوى لثقافة الشباب إلى رؤية متسامية للعالم لا يمكننا رسم معالمها وخطوطها العريضة، فإن عناصر أخرى لهذه الثقافة تستفيد من صلة قرابتها مع الثقافة الشعبية القديمة من أجل خلق أعمال غامضة، قد تفسر من قبل مستهلكي «الجيلين» بكونها عاملاً مؤكدًا لقيم كل منهما.

إن العنصر البنيوي الضروري لهذا الغموض هو التعارض بين «الصورة الإيجابية» لعالم الاستهلاك و«الصورة السلبية» لعالم الإنتاج - وهذا ما يترجم في الغالب في الملموس بتعارض بين «الشباب الطيب» و«الشباب الشرير»[١٤]. ومثل هذا التعارض الهيكلي هو عرضة لتفسيرين متسقين بطريقة مساوية: إما أن عالم الإنتاج محكوم عليه حكمًا غير قابل للاستئناف، مما يجعل صفات مثل «طيب» و«شرير» خصالاً جوهرية، وإما أنها ليست سوى حوادث، وأن العالم المنتج يمكنه الوصول إلى الأصالة على أن يستبدل الموانع والأحكام المسبقة للجيل القديم بالعنفوان السليم والحيوي للشباب. لدينا في الحالة الأولى الوعي الزائف الجديد وفي الحالة الثانية لدينا الوعي الزائف القديم.. تتناغم الأغنية بوصفها نوعًا مفضلاً من ثقافة الشباب من خلال عدم وجود تطوير لمحتواها، وجراء هذا الغموض وبالفعل تم تبني الموسيقى الشعبية الجديدة من قبل أتفه فنون الوعي الزائف والمتمثل في فن الإعلان والدعاية.

ثامنًا: هل تخلق الدعاية قيمًا؟

إن أحد أهم الظواهر الأكثر تميزًا في العصر الحديث هو تطور وسائل الاتصال الجماهيري. وتعد أهميتها جزءًا لا يتجزأ من مفهومنا للحداثة: التفرد والحضور المطلق من السلم الهرمي الاجتماعي، وكذلك نفاذيته غير المحدودة تقريبًا، يمكن أن تكون غير معقولة دون وسائل اتصال قادرة على إعلام العالم الاجتماعي حول الحالة النسبية للأفراد والمنتجات داخل نظام إنتاجي في حالة تغير مستمرة. وبالتوازي، ومع الفصل القائم بين قيم الإنتاج وقيم الاستهلاك، تؤدي وسائل الإعلام وظيفتين مختلفتين نسبيًا: بث المعلومات الموضوعية المتعلقة بقطاعات عالم الإنتاج، والتأثير في سلوك المستهلك في علاقاته، وبخاصة منها الخارجية مع هذا العالم. أما فيما يتعلق بالعالم الكلي لهذه العلاقات، تنشر وسائل الإعلام الإبداعات الجمالية للوعي الزائف، والتي تكون موضوعة الاندماج والمصالحة فيها موضوعة للدعاية (البروباجاندا).

وعلى صعيد علاقات المستهلك الملموسة مع السوق، تنقل الرسائل الإعلانية نيابة عن المنتجين الأفراد. وخصوصية المنتج هي ليست في الأصل عنصرًا ضروريًا في جماليات الدعاية ويبدو جليًا أن عصرنة المجتمعات الاشتراكية سوف يؤدي إلى التوسع في فنون الإعلانات الصحفية مشابهة تمامًا لتلك التي حدثت بالفعل في الدول الغربية. إن التطور المذهل لفنون الدعاية وتأثيره المتزايد

الذي يسمح للقطاع المنتج بالسيطرة على سلوك المستهلكين أدى بعلماء الاجتماع على غرار ألان تورين Alain Touraine[١٥] إلى استنتاج أن الهوية الأساسية بين قيم الاستهلاك وقيم الإنتاج في المجتمع الحديث أو «المبرمج». وهذا الاستنتاج، المعاكس تمامًا لاستنتاجنا، يستند على التباس جوهري بين اندماج نظم لسلوكات واندماج نظم القيم وهو الالتباس المتضمن أيضًا في الوصف الماركوزي Marcusian لذي «البعد الواحد».

وخضوع عالم الاستهلاك إلى متطلبات المنتجين هو بالفعل ميزة من ميزات المجتمع الصناعي ما قبل الحداثي. أما الجديد فهو في الحقيقة الحداثة نفسها، التعارض إنتاج/ استهلاك ونهاية حركات المعارضة السياسية الجماهيرية، والتي تغذيها اللامَنْقَذِيَّة النسبية للتسلسل الهرمي الاجتماعي القديم. وفي رأينا، أن تطور وسائل الاتصالات لا يؤدي في هذا التطور إلا دورًا نسبيًا، وأن استخدام هذه الوسائل لأغراض دعائية لا يغير في الأساس صراع القيم القائم.

يحدث الالتباس المذكور بين اندماج النظم السلوكية واندماج النظم القيمية على النحو الآتي: في مجال الدعاية والإعلان، لا ينشر العالم المنتج معلومات موضوعية عن ظروف السوق، ولكنه ينشر دعاية تسعى إلى تغيير قيم المستهلك، ولا سيما تلك التي تحدد سلوكاته في هذه السوق. وتهدف الإعلانات الصحفية إلى استبدال القيم المتبناة فعلاً من قبل المستهلكين، بقيم أخرى مفضلة من قبل المنتج من حيث أنها تسهم في نجاحه في السوق؛ ويخلص علماء الاجتماع إلى أن تداخل هوية هذه القيم الدعائية مع قيم المنتج نفسها، وبالتالي فرض القيم الشخصية للمنتج على ذهنية وفكر المستهلك.

ليس هناك ما هو أبعد من الحقيقة. يتجاهل علم الاجتماع متحملاً مجازفته الخاصة مفهوم الغيرية، هذا التمييز بين الأنا والآخر، إما عن طريق اعتماد علم النفس الوضعي (كما فعل تورين Touraine)، أو كما فعل ماركوزه Marcuse عن طريق التخلي عن الجدلية الهيجلية لصالح ماركسية مروعة تشيد بالصراع الطبقي المأسوف عليه كثيرًا في فضاءات الحرية المميزة والفريدة من نوعها؛ ولذا فمن الضروري أن نؤكد بأنه حتى القيم التي تنادي بها دعاية المنتجين الإعلامية هي على وجه التحديد القيم التي تتعارض مع تلك التي تحدد سلوك هؤلاء المنتجين أنفسهم. وعن طريق التلاعب في رغبات المستهلك، لا تسهم الدعاية والإشهار في وحدة المجتمع الحديث، ولكن في تمزقه.

لقد كان فن الدعاية (الإشهار) هو الفن الأكثر تدهورًا من بين فنون الوعي الزائف في العصور ما قبل الحديثة، ذلك الذي يسعى إلى إدماج الرغبات الفردية ليس في المجتمع بشكل عام، ولكن في سلوك اجتماعي خاص جدًا. كما هو الشأن بالنسبة إلى الأدب الشعبي القديم الذي لا يحتوي على أي رفض أساسي للتطبيق العملي المعتاد، وإن الدعاية القديمة، وهي تعبر من خلال طبيعتها الخاصة على صراع القيم بين المنتج والمستهلك، تجلب هذا الأخير بوساطة المنتَج الذي تم شراؤه، إلى اغتراب لا يمس وجود المستهلك الخاص فحسب وإنما كل حياته بشكل عام. إن الدعاية الحديثة بوصفها متعية، في الغالب ما تهمل هذا الاندماج الكلي.

غير أنه من الخطأ نسبة الرغبة في الاندماج الممكن وتشجيع القطيعة عمدًا بين نظامي القيم الاثنين إلى أسياد الدعاية الحديثة. يجب علينا أن نرفض كل النظريات الاجتماعية التي تجعل من القيم المتعية الجديدة للاستهلاك إبداعًا شيطانيًا للمسيرين الاجتماعيين، وذلك من أجل الهدف العام والخاص على حد سواء والمتمثل في توفير تسلية وترفيه استفراغي للانفعالات لجمهور مقهور قصد استفراغ جيوبه. ويبدو أن هذا الموقف هو الموقف الأساسي لماركوزه Marcuse: إننا نتقبل التعارض

بين نظامي القيم الاثنين ولكننا نرفض الاعتراف بوجود ازدواجية حقيقية على أساس خضوع سلوك المستهلك للمتطلبات الإنتاجية. وتستدعي هذه النظرية خلق من قبل الدعاية الإعلامية ليس فقط تقييمات جديدة للأغراض المنتجة في السوق، وإنما خلق نظام قيم جديد، مخالف كلية - على الرغم من اتفاقهما على مستوى السلوك الشرائي الخاص - للنظام الإنتاجي نفسه.

ويبدو أن الضرورة الأنطولوجية(١٦) للتعارض بين القيم المباشرة وغير المباشرة و بين الغريزة والعقل، لا يمكن أن يتم تدميرها من قبل إجراء توضيحي بسيط يتمثل في المضي قدمًا بالقيم الغريزية لإباحية مقصودة من المنتجين. إن القيم الجديدة للاستهلاك لا تثار فحسب عن طريق الدعاية الإعلانية؛ وإنما عن طريق الهياكل الأساسية للمجتمع الحديث كذلك. وفي أسوأ الحالات، تكون هذه القيم جوهرية لا عرضية، ولا يمكن لأية دعاية إعلامية منع بعض عناصر المجتمع، بما في ذلك الشباب، من جعلها مبادئ وجودية.

لذا يجب علينا أن نخلص بديهيًا إلى أن نهاية الدعاية ليست البتة تقويض وحدة الكون القيمية، ومن المؤكد أنه سيكون أكثر دقة أن نقول إن المتعية الدعائية تمثل بالأحرى ردة فعل ضد مناخ سائد من الإباحية، فممثلو الشركات الكبرى لا يميلون بطبيعة الحال إلى صدم الضمير العام. إن فن الإعلان والدعاية يقلد بشكل عام وباستحياء إبداعات ثقافة الشباب (الموسيقى والرسومات...)، والذي يسمح أيضًا بشكل دوري النشطاء السياسيين باتهام الثقافة الجديدة بكونها باعت نفسها إلى «الطبقة القائمة». إن صناعة الإعلان والدعاية لا تؤدي دور الطلائعية الثقافية.

أخيرًا لا يزال فن الدعاية محايدًا بشأن مواجهة نظامين من الوعي الزائف. ويكمن الهدف من الدعاية في إثارة سلوك خاص في السوق. وبذلك سوف يدعو إلى كل القيم المحيطة، مهما كانت. وفي سوق «الترفيه» على وجه الخصوص، لا توجد حدود واضحة تمثل الانتقال بين راحة مطلوبة ضمن النظام الإنتاجي ونشاط متعي ضار في نهاية الأمر. وإذا كانت طليعة دوريات الطلائعية ودويات الثقافة القديمة متشابهة في نقطة معينة، فإنها وبالتأكيد في إعلاناتها الدعائية. وهذا ليس من المستغرب إذا تذكرنا بأن الدعاية ليست سوى نشاط وسيط بين الإنتاج والاستهلاك؛ حيث يدعى المستهلك لتلبية حاجياته ورغباته، شريطة أن يتخلى عن أمواله في سوق المنتجين. إذا كانت قيم المجموعتين غير متفقة، في نهاية المطاف، فبالتأكيد ليس على المستوى الميكرو-اجتماعي للدعاية يجب البحث، لا عن مصدر هذه القطيعة ولا عن حل لها.

خاتمة: مهام النقد الثقافي.

إن الحداثة التي حاولنا تحليل بعض مظاهرها الثقافية، بلا أدنى شك هي التصنيف الرئيس من تجربتنا التاريخية. وإن كنا نعيشها طولاً وعرضًا أو كنا نقف مترددين على عتباتها، فإنها تمثل بالنسبة إلى الحضارات المتقدمة في الغرب المنظور المباشر الحقيقي الوحيد بل وتمثل الأفق المرئي الوحيد من تحت ضباب اليوتوبيا. نحن بحاجة ماسة إلى تحاليل سياسية وسوسيولوجية واقتصادية لهذه الظاهرة؛ نحتاج إلى تصنيفات أكثر تخصصًا وبيانات، وأكثر دقة من تلك الموجودة في هذه الورقة. وسوف يقوم بهذه التحليلات متخصصون في ميادين يكون نقد الحقائق الثقافية فيها نابعًا ومنحلاً من إنسان صادق من العصر القديم، لا يمكنه الحصول إلا على تكوين سطحي. لقد تطورت أزمات العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجيا، فأية مهمة تبقى للناقد الثقافي الآن في قرن محروم من «الثقافة»؟ إلا أن يرى نفسه محكومًا عليه بنفض الغبار من على قطع أثرية في «متحف وهمي»؟

لقد انتهى تاريخ الأدب ومعه كل الثقافة القديمة أو قارب على ذلك. لن يكون لدينا راسين Racine جديد، أو بودلير Baudelaire جديد كما يمكن أيضًا أن يكون لنا «سفر تكوين Genèse» جديد، أو «إلياذة Iliade» جديدة؛ لذا فإن مهمتنا لم تعد، كما كانت عليه في عهد سانت بوف Sainte-Beuve(١٧) الذي كان يحلو له الاعتقاد أيضًا، من خلال خطأ تنبؤي استشرافي بنهاية الأدب! – لتحديد المرشحين المحتملين للخلود. كل شيء في عالمنا زائل وخالد في الوقت نفسه. ولكن ما يقدمه الناقد من قيمة لفهم المجتمعات الحديثة وثقافتها – لأنه حتمًا لها قيمة ما بطريقتها، وسوف تكون لها دائمًا هذه القيمة– هو هذه الحاجة إلى كل من الاتساق والشمولية في آن، والتي لا يمكن الحصول عليها إلا من خلال الدراسة شبه الكهنوتية للروائع. كمنتجين للنقد، إننا نمتهن البحث في هذه النصوص الطافحة بالحقائق غير الجلية والبنى العميقة والتي تعد عناصر لاتساق تجريبي إنساني. ربما إنسانية أكثر من اللزوم في حقبة مضطرة إلى البحث عن رؤية متسقة مع التطبيق العملي praxis في عبادات الاستهلاك.

ماذا يمكننا أن نفعل بمنظومة كلية متسقة في مجتمع يتواجه فيه النظام والاتساق كعدوين؟ لن نصبح – بالتأكيد – الكهنة لديانة جمالية. لا أحد لديه حاجة ملحة لهذا «الوعي الحقيقي» الذي جعلنا منه مهنة. ولكن في المجتمع الحديث نحن الوحيدون الذين لا زلنا نذكر المعنى الإنساني الذي منحناه فيما سبق للتاريخ. وإذا كنا غير قادرين على تغييرها، يمكننا على الأقل – حيث لا يرى العلماء إلا بنيات في غاية التشعب للوسائل– كشف وإجلاء الغاية الإنسانية للحداثة.

الهوامش

* نُشر النص الأصلي لهذه الترجمة بالفرنسية في مجلة «دفاتر علم الاجتماع الدولية»

Cahiers Internationaux de Sociologie, Nouvelle Série, Vol. 52 (Janvier–juin: Presses Universitaires de France 1972)

بعنوان: **Critique de la Modernité Culturelle**

١- إشارة إلى كتاب هربرت ماركوزه الموسوم بـ: «**الإنسان ذو البعد الواحد One Dimentional Man**» ١٩٦٤، وهو أهم أعماله على الإطلاق بحيث وجه فيه نقدًا مشتركًا إلى المجتمعات الرأسمالية والشيوعية بحيث إن المجتمعات الصناعية الحديثة خلقت احتياجات وهمية للإنسان ومن خلال أجهزة الإعلام والإعلانات تم توجيه جميع الأفراد إلى الفكر اللاستهلاكي.

ينظر، هربرت ماركوز: **الإنسان ذو البعد الواحد**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨.

٢- من أهم أعماله: «العقل والثورة **Reason and Revolution**» ١٩٤١، و«**الحضارة والرغبة Eros and civilization**» ١٩٥٥، و«الماركسية السوفياتية **Soviet Marxism**» ١٩٥٨، و«**الإنسان ذو البعد الواحد One Dimentional Man**» ١٩٦٤.

٣- **جوستاف فلوبير Gustave Flaubert**: (١٨٢١ -١٨٨٠)، روائي فرنسي، درس الحقوق، ولكنه عكف على التأليف الأدبي، كان أول مؤلف مشهور له: «**التربية العاطفية**» (١٨٤٣ - ١٨٤٥)، ثم «**مدام بوفاري**» ١٨٥٧ التي تمتاز بواقعيتها وروعة أسلوبها، والتي أثارت قضية الأدب المكشوف. ثم تابع تأليف رواياته المشهورة، منها: «**سالامبو**» ١٨٦٢، و«**تجربة القديس أنطونيوس**» ١٨٧٤.

عوالم أخرى

إدوارد سعيد والدراسات الثقافية

ريكاردو ميجيل ألفونسو*

ترجمة: رانية خلاف**

لا شك أن تطور الاحترافية الأكاديمية ونقد الوعي الذاتي ينطوي على توجهات منهجية جديدة في مجال الدراسات الأدبية اليوم. في ظل «إعادة النظر» للمؤسسات، وإعادة بنائها وتشكيلها، وتقييمها، وفي ظل مفاهيم علم الاجتماع، والفلسفة والأدب، يكون من الصعب غالبًا أن نستعيد بشكل دقيق ما كان لدينا قبل كل تلك «الإعادات»، تمامًا مثلما هو من الصعب رصد اختلاف طبيعة وغرض التدريس والكتابة الأكاديمية منذ وقت ليس ببعيد. قد يبدو الأمر وكأن النقد المعاصر قد سلط ضوءًا وفرض احتمالات جديدة على العلوم الإنسانية عن طريق تفكيك الأفكار المتلقاة والتي صيغت على هديها الدراسات الأدبية. قد يظن المرء عند الإنصات لصوت الأكاديمية ما بعد الحداثية منذ ١٩٦٠ أن نظرية ما بعد البنيوية قد قامت -أو ستقوم، أو ينبغي أن تقوم- بوضع نهاية للمظالم، وعدم المساواة، والانتهاكات التي ارتكبتها العلوم الإنسانية التقليدية في حق الجنس البشري.

بهذا المعنى، تعد علاقة الأدب بالالتزام الاجتماعي والسياسي جانبًا من جوانب الدراسات الأدبية التي يبدو أن بعض الاتجاهات الاسترجاعية تمارس ضغطًا كبيرًا بشأنها. يبدو أن النشاط المتعلق بالفكر والنقد الأدبي المعاصرين يكمن في فرض تحديات وزعزعة استقرار كل الأفكار التي نستقبلها بدلاً من مراجعة شاملة ومتعافية للذات (في أي مظهر من مظاهرها الجمالية)، ومكانها في نطاق الثقافة والمجتمع. وهو مجال لعب فيه الأدب، وبخاصة المعاصر وما بعد المعاصر دورًا مهمًا في هذا القرن. لقد حلت مجموعة من التحليلات البلاغية محل الأعمال النقدية المعترف بها تاريخيًا، محولة مهمتها إلى رؤى راديكالية لنقد لغوي منحاز للتغير الاجتماعي. بأشكال عديدة، أصبح ذلك «التفكيك البلاغي» للتقاليد الأدبية والنقدية بمثابة حتمية في الدراسات الأدبية. على الرغم من ذلك، ففي الغالب لا يعرف معظم النقاد ماذا يفعلون بالقطع المتبقية بعد تفكيك مؤسسة أدبية ما أو تقليد فني ما. وبتعبير آخر، لازالت ممارسة النقد بشكل نافع وبنَّاء بعيدة عن أجندة الكثير من النقاد المعاصرين.

لا يقر كل النقاد موقفًا تفكيكيًا قويًا بوصفه الإمكانية الوحيدة للأمانة الفكرية، فقد شاركت شخصيات مثل إدوارد سعيد، ومارثا نوسباوم، وتشارلز

* جامعة كاستيلا لامانشا، إسبانيا.

** كاتبة ومترجمة مصرية.

آلتيري، وبول ريكور بأشكال مختلفة في الجدل الدائر حول المسئولية الأخلاقية التي -كما يرون- يمكن أن تمتد داخل إطار «العلوم الإنسانية» التقليدية، بشكل خاص حينما ينفتح هذا المفهوم التجريدي على مشاركة فروع العلم الأخرى والإستراتيجيات التفسيرية، مع وضع الاعتبار بشكل أساسي لمفهوم «الغيرية» الإنسانية كشرط مسبق لأي نقد ديمقراطي. يمكن للاكتشاف النسبي للتقاليد الإنسانية ومؤسستها العلمانية من ناحية، والتأكيد المستمر على سياسات الإنتاج الثقافي من ناحية أخرى، أن يقدما إعادة تشكيل صحيح للدراسات الأدبية التي تسترد طبيعتها الدنيوية. في حين تجمد في الوقت ذاته النقد الموجه من سياسات تناص قسرية، وأنانية، ومعيارية، وذات علاقة بالهوية والاحترافية، تلك التي تميز عصرنا بشكل كبير، فيما يلعب المثقفون الممثلون لاتجاهات مختلفة أدوارًا اجتماعية مهمة. إن مجال الدراسات الأدبية الأكاديمية ليس أقل صرامة من البحوث السياسية، أو العلمية أو الاجتماعية. في أعقاب المنهجيات «الثورية»، تبدو لي تلك الدراسات الأدبية ذاتها ليست أقل صرامة الآن بالمقارنة بالعقود السابقة. بشكل حاسم تسهم المفاهيم القياسية مثل الصيغة أو المنهج بالإضافة إلى المؤسسات مثل الجامعة أو الناشر الأكاديمي في تشكيل آرائنا حول أهمية نصوص أدبية بعينها، وتحديد قيمتها. وهكذا فإن تأسيس القيمة وانتشارها من خلال المؤسسة الأكاديمية تبدو وكأنها مهمة غير مباشرة وقائمة بذاتها.

إن استقلال الدراسات الأدبية -على أن يكون لها هيمنة سياسية- هو الافتراض الذي طرحته الكثير من مدارس النقد والنظريات الأمريكية منذ بداية عقد الستينيات من القرن الماضي. يستتبع هذا الافتراض أن أفكارًا ثابتة تتعلق بالسلطة والقصد، وتحتاج الموضوعية للتفكيك من أجل كشف النقاب عن علاقات السلطة/ المعرفة التي تصنفها وتميزها كل المنجزات الثقافية، والمنجزات المظهرية، والجامعات بوصفها إما جديرة بالاهتمام أو عديمة الأهمية[١]. ولكن ليس كل الرؤى المتطلعة إلى فعالية نقدية ملتزمة وتتسم بالحرية الأكاديمية -وبخاصة في أوروبا - قد اتبعت هذا المسار الأيديولوجي. في السنوات الأخيرة، كانت هناك محاولات مختلفة لتكييف تراث العلوم الإنسانية -التقليدية، والحديثة، والنقدية لكي يلائم النقد المعاصر، وكي تستوعب تلك المطالب الخاصة بالنقد ما بعد الحداثي مثل الانحراف عن المركزية، والنسبية، والضرورات (الملحة) للاشتباك النقدي، والأهمية الاجتماعية في الخطاب النقدي ذاته[٢]. يمثل نتيجة هذا الاندماج الجديد الذي يحدث فقط بشكل جزئي، رؤية شاملة للأدب والدراسات الأدبية، بحيث يبدوان كأنهما:

١- مجالان استقصائيان نستطيع أن ندرك فيهما ذواتنا وذوات الآخرين كأدوات للتغيير الثقافي.

٢- كيانان أدائيان؛ حيث يمكننا أن نرى أداء وآثارًا ليس فقط النصوص الأدبية، ولكن أيضًا أنظمة الفكر الأخرى والخطابات التي تطرحها.

تظهر إحدى محاولات التصالح ما بين العلوم الإنسانية والنقد السياسي في الكتابات النقدية لإدوارد سعيد منذ صدور «البدايات» في العام ١٩٧٥، ثم بشكل أكبر في الأعمال الحديثة مثل «الثقافة والإمبريالية» في العام ١٩٩٣. في هذا المقال أريد أن أقرأ أعمال سعيد بطريقتين مختلفتين: من ناحية كحالة اختبارية لما يمكن أن يكون عليه النشاط الفكري الفعال، ومن ناحية أخرى، كاستجابة لمخاطر الحرفية لدى المفكرين الأكاديميين. من خلال قراءة مجموعة مختارة من كتابات سعيد، أريد أن أعرض كيف يمكن لعلم «الأنساب الثقافية Cultural Geneaology» - بدون ادعاء ما بعد الحداثية التفكيكية - أن يمدنا ببعض الأسس لنظرية المثقف ويستدعي تساؤلات عن الثقل الجائر على نحو كبير للاحترافية الأكاديمية.

منذ ظهور «البدايات» عام ١٩٧٥، وحتى صدور «الثقافة والإمبريالية» عام ١٩٩٣، و«تمثلات

المثقف» عام ١٩٩٤، حازت كتب إدوارد سعيد كلها على نصيب كبير في المراجعات والمقالات أكاديمية، كما عقدت ندوات بحثية بشأنها، ونشرت مؤخرًا في العديد من الكتب التي تحوي بحوثًا جماعية. تعد أبحاثه حول دور المثقف في العالم الحديث -بالإضافة إلى تحليلاته فيما يخص علاقة الدراسات الأدبية بفهمنا لكيفية عمل الجسد الاجتماعي- ذات أهمية في الوقت الراهن، تعادل تأثير مؤلفات ز.ب. بلاكمور، أو ليونيل تريلينج في عقود سابقة، على الرغم من الاختلاف الواضح من حيث الأهداف والمنهج. لاقت تلك الأهمية دعمًا إضافيًا بدراسة سعيد النشطة للصراعات الجماهيرية والدولية، بما تتضمن من تمثلات اجتماعية وسياسية وثقافية؛ حيث كانت القضية الفلسطينية أكثرها أهمية. إن هذا الاندماج النشط في السياسة الذي يماثل اندماج شخصيات معاصرة أخرى مثل ميشيل فوكو هو رمز يشير إلى مدى اتصال الدراسات الأدبية والحياة الثقافية العامة حيث تمد كل واحدة الأخرى برؤى تنويرية قيمة حينما يتعلق الأمر بتحليل الاهتمامات السياسية والاجتماعية للبنيات الثقافية. إن هذا الاشتباك مفيد بشكل خاص في وقت تنحدر فيه بشكل متزايد الدراسات الأدبية عائدة إلى المزاج الشكلي للسنوات الأولى من القرن العشرين من خلال عدد ضخم من الممارسات التفكيكية، وهو اتجاه غير تاريخي استعيد بشكل هزيل من قبل ما يطلق عليه بالتاريخانية الجديدة.

تشهد شمولية أعمال سعيد وانتماءاته الفلسفية والنظرية على الأهمية التي منحها ذلك الاستقلال الثقافي للنقد الأدبي. بمفهوم عام، تأسست رؤيته للأدب على الوجود الذي لا يمكن إنكاره (وفي بعض الأحيان السيادة العدوانية) لشبكة معقدة من الاهتمامات تبدأ بالعرقية والسياسية وتنتهي بالمجالات الصارمة أو «المتحضرة» والتي تشكل الطريقة التي يقدم المؤلفون بها عالمهم. إن النص الأدبي هو شاهد آخر على مناسبة ظهوره، داعم في بعض الأحيان، ولكنه يعمل دومًا كمثال حي على أيديولوجية عصره؛ ولذلك فإن تحليلات سعيد قد استعادت في المقام الأول الدور الضروري للعوامل «الخارجية» في إنتاج المعنى الأدبي، ومن ثم أنقذت الأدب من انعكاسية الذات وماوراء التعليق metacommentary[٣]. هذا الاندماج ما بين الأدب والسلطة المؤسسية هو في الحقيقة الموضوع الجوهري لأعمال سعيد.

أحد الأهداف العامة الرئيسة للنقد الأدبي هو ما أشارت إليه مارثا نوسباوم مؤخرًا، وهو أن يطرح النقد طرق استجاباتنا للحياة بصورها المختلفة وتطورها للتساؤل بشأنها. يشكل مثل هذا التساؤل صيغة للمسئولية الأخلاقية تشجع التطور الشخصي[٤]، كجزء من مضمونها، يعد أحد أهداف النصوص الأدبية وهو إجبار القراء على أن يكونوا واعين بالشروط التاريخية للتطور الاجتماعي فيما يخص الشخصيات والمواقف التي تصفها، بغض النظر عن مدى بُعد أو اختلاف تلك الحيوات المتخيلة عنا. أوبتعبير آخر، القيمة الأصلية للأدب تكمن في إنعاشها لفهمنا واستجابتنا لحالات معينة من حالات «الوجود في المجتمع». إن مهمة الأدب -لهذا السبب- تكمن في الإدراك والاستجابة، داعمة رغبة دائمة للاندماج النقدي مع الواقع ومؤسساته. كما ذكر تيودور أدورنو في مؤلفه «مذكرات في الأدب» الأدب الملتزم. وأضيف: إن النقد الأدبي «يعمل باتجاه موقف ما»[٥].

ضمن هذا السياق العام، تعد قضية الانتماء الفلسفي لـ إدوارد سعيد كاشفة بشكل كاف. فإن تفضيل سعيد لمنهج فوكو الخاص بعلم الأنساب على منهج دريدا المرتكز على ممارسة تفكيكية تنطبق على أسلوب معين، من أجل تعبيره ودفاعه عن فلسفته الخاصة -وأي مشروع آخر متماسك- للنقد المعارض، يعد بشكل أساسي شهادة لصالح

التاريخانية وضد الشكلانية[٦]. يتضمن ذلك اهتمامًا أكبر بالكشف عن البنيات السلطوية التي تعمل في النصوص الأدبية أكثر من فضح عدم اتساقها البلاغي أو تصويرها النصي. إن هذه أيضًا شهادة إيمان ضد عدد كبير من الممارسات التفكيكية التي تظهر -كما يرى - بوصفها «لا يمكن اختراقها، ومعتمة بشكل قصدي، وغير منطقية بشكل إرادي». (العالم والناقد والنص، ص٢٩٢). لهذا فمن أجل تتبع تقدم علاقات السلطة/ المعرفة في أي نص، فمن الضروري أن ندفع إلى حلبة التفاعل ليس فقط معرفتنا التاريخية ذات العلاقة بالتطور المعرفي، ولكن أيضًا مدىً واسعًا من ممارسات التمثل الثقافي. هذا لا يعني القول - بالطبع - إن النقد النصي الخالص لا يمكن أن يقدم أي أساس منهجي لتحليل مثل تلك البنى السلطوية، على الرغم من أنه بدون معنى تاريخي سينتهي الحال بالكثير من نتائجه الأخيرة بأن تبدو حقيقية مثل الموضوع الذي يُرادُ تحليله.

بشكل متسق، لا يمثل النص الأدبي فقط جزءًا من تلك المؤسسة المعترف بها والمسماة بـ «الأدب»، ولكنه أيضًا يبدو كأفق جديد وممكن من الفهم ضمن الأوضاع السياسية والاجتماعية والأخلاقية التي تتسم دومًا ببعد تاريخي. تعكس الروايات الحياة وتكمل مسارها في سياق تاريخي؛ لأنها تتضمن عملية من إعادة الخلق المتخيلة التي من شأنها أن تجعلنا نستوعب التعددية. يضع سعيد هذه الفكرة، كما تطورت في الرواية الغربية، بالشكل التالي:

> «إن الهدف المحوري للرواية الغربية هو تمكين الكاتب من تقديم شخصيات ومجتمعات وهي تتطور بشكل حر نوعًا ما. تنمو الشخصيات والمجتمعات الممثلة وتتحرك في الرواية لأنها تعكس عملية التولد أو البداية أو النمو الممكن والمسموح لأن يتخيله العقل؛ ولهذا فإن الروايات هي موضوعات جمالية تملأ الفراغ في عالم غير مكتمل. إنها تلبي دافعًا مُلحًّا للإضافة إلى الواقع من خلال رسم شخصيات (خيالية) يمكن للقارئ أن يصدقها»[٧].

وفقًا لرؤية سعيد، تلبي الروايات احتياجنا إلى النظام، وتوقنا إلى الأمل والحرية في تلك المساحات من الحياة الإنسانية؛ حيث تميل اللامساواة وانعدام التوازن والفوضى إلى الانتشار سواء كانت تلك الفوضى غيبية، أو سيكولوجية، أو عرقية، أو جنسية، أو في أي إطار آخر. لا يتجلى دور النقد فقط في تحليل تلك المواقف الفوضوية في اندماجها في النص، ولكن أيضًا في استخدام النص كمثال، كواقع مادي، أو كحالة يمكن أن تحث استجابة حقيقية في الخيال المبدع للقارئ إزاء المواقف الفوضوية. إن المجال المعرفي لهذه النظرية كبير جدًا لدرجة أنه لا يتطلب فقط ميلاً إلى النقد، ولكن أيضًا معرفة شاملة بفروع العلم الإنسانية في تطورها التاريخي. باختصار، تتطلب أن يتجاوز الناقد المحلية و«السياسات المحدودة للغاية» للنظرية المعاصرة من أجل وضع أي شكل معرفي بعينه -طبقًا لمفهوم فوكو- في علاقة مع مجالات معرفية أخرى تشكله تزامنيًا وفي علاقته باللغة كظاهرة. هذا النوع من الأسس المنطقية يربط سعيد بطبقة المثقفين «الممثلين» أو «العالميين» التي تمثل، بشكل كبير، التقاليد الحديثة في نقد العلوم الإنسانية، تلك التي هاجمها بعض النقاد بوصفها تهنئة للذات، على الرغم من أن سعيد بعيد عن ذلك التقليد بطرق أخرى[٨]. يصوب سعيد اهتمامه، كما يتجلى من كلماته، إزاء دراسة «التفاعل بين الكونية والمحلية، والخاضع، هنا والآن»[٩].

هذا التحليل الطباقي للأدب والمجتمع ليس بالضرورة شهادة لصالح النظرية العضوية في النقد. في الحقيقة، لا ينبغي أن تستبعد السلطةُ والممثلون نظريةَ الفعل الواضحة والأساسية في مواجهة صنوف متنوعة من العوامل الخارجية. إن أحد أسباب أهمية نظرية الفعل هو الصرامة التي أصبحت جلية بقوة في

الدراسات الأدبية اليوم وهي ليست دومًا نتيجة للتمثيل الأصيل. يجب أن يضع المرء في اعتباره أن سلطة ما تبدو دومًا شرطًا مسبقًا للمثقف، سواء كانت كونية أو خاصة. أما أن يستفيد الناقد سياسيًا من وضعه البارز لكي يفرض وجهة نظر عالمية معينة، أو لكي يؤسس لقانون معين، فتلك قضية أخرى. وفي أي من تلك الحالات، فإن التطبيع والاعتداد بالنفس اللذيْن يدعوان إلى تدخل أخلاقي وفكري في الدراسات الأدبية وفي تخصصات أخرى اليوم-والذي، ينحو بشكل متناقض إلى استخدام النسبية كأداة لنوع من «الأحكام المطلقة فيما يتعلق برؤية النص» يمكن أن يحارب بشكل أفضل من الداخل، من الناحية المعرفية -وليس من خلال الجهل أو الرفض الكسول- للمؤسسات والشخصيات التي أنشأت قيمنا التي تلقيناها عبر التاريخ. هذا هو بشكل أساسي ما يعنيه العمل «بين الثقافة والنظام».

بهذا المفهوم، يمكن للمرء أن يجد أوجه شبه مذهلة بين ملاحظات سعيد الأولى حول الوظيفة الوجودية للرواية الأوروبية وما يحدث في مجالات أخرى في البحوث الإنسانية. يقول إدوارد سعيد:

«تبدأ الرواية بطريقة معينة وتنمو وفقًا لمنطق نمو معترف به ضمنًا من قبل المؤلف والقارئ. على الرغم من ذلك، وبالنسبة إلى الناقد، فإن هذه البداية وهذا التطور ليسا متكررين مرة تلو الأخرى خلال مسار تاريخ هذا النوع الأدبي. بدلاً من ذلك، فإن الناقد يعتبرهما بمثابة أداتين للتحقيق لا تسهمان فحسب في إضاءة أفكار البداية والتطور، ولكن أيضًا من شأنهما أن تغيرا تلك الأفكار. كلما تغيرت تلك الأفكار، أمكن رؤية الرواية -بشكل جذري- باعتبارها إعادة تفسير لبدايتها وتطورها ذاتهما، وكذلك تلك الأفكار المتعلقة بالإنسان، بطل الرواية» (٥٨-١٥٧).

هذه الطبيعة التصويبية للتجميع التخيلي لسلسلة من الأحداث في صورة سردية يمكن أن يكون مثالاً رمزيًا كافيًا على كيفية عمل السلطة والإبداع في مناح أخرى من النشاط الإنساني. إن التوسع في بدايةً النص من أجل إجبار القارئ على أن يصدق أن هذه ضرورة وجودية لأي نظام فكري قادر ذاتيًا على الاستمرار، هو أمر حقيقي في الأدب كما هو صحيح في الصياغة اللغوية السياسية والعلمية. بهذا المعنى، يكون الأدب واعيًا دائمًا، مع الأخذ في الاعتبار افتراضات الكثير من نظريات ما بعد الحداثية للمعرفة والممارسة، فإن هذا «المتخيل» يمكن أن يطبق على النقد الأدبي بقدر ما يمكن تطبيقه على الفلسفة أو التفكير الاجتماعي. على الرغم من ذلك - وفقًا لرؤية سعيد- فإن دور الناقد يماثل دور المثقف؛ حيث يمكن للناقد أن يستخدم تاريخ البدايات كأداة لتحليل كيف أن المؤسسات -متضمنة الأدب -«تمنح السلطة» لأيديولوجياتها وتكتسب المرجعية الذاتية والانتشار كنتيجة لذلك. ولهذا، فإن الناقد يمكن أن يستخدم حكايات خيالية مختلفة ذات بداية أصيلة أو نقية لكي يكتشف النظام الداخلي لنظرية ما، كتفسير أو تبرير لتلك البداية ذاتها، وهكذا يحول علم معرفة الأدب وجمالياته إلى منهج تحليلي أساسي. هذا الاتجاه الذي أوحى به فوكو لصيغة راديكالية هو جزء أساسي من طرح سعيد لأخلاقيات النقد، أخلاق تنبع من علم الأنساب بوصفها انعكاسًا للسلطة والتحكم المؤسسي[١٠]. وبتطبيق ذلك، يمكن للناقد أن يكشف كيف تخلق البدايات سردًا يمكن أن يحتوي على كل المعلومات والأحداث والتفسيرات للواقع في نظام مغلق دومًا. وهكذا، فإن النص «يعمل في اتجاهين: باتجاه الماضي حيث يكتسب الحقيقة، وباتجاه الحاضر، مكتسبًا المعرفة. في هذه الأمثلة، يكون للوجود المادي لنص ما ... قيمة ثقافية وتاريخية» (البدايات، ص١٩٨). ما بين الحقيقة والمعرفة هناك النص بوصفه شيئًا ماديًا وممارسة نصية، وهو ما يمكنني أن أسميه استدعاء داخلي أو تفسيري للنقد الطباقي، وهو ما يعرف بتحليل النص

الأدبي الذي يواجه المحتوى الموضوعي للنص بداياته. هذه هي المهمة الخاصة بعلم الأنساب في أبعادها الشكلية والبلاغية.

من ناحية أخرى، قدمت كتب سعيد ومقالاته عن الإمبريالية - من «الاستشراق» ١٩٧٨، إلى «الثقافة والإمبريالية» ١٩٩٣- وجهة النظر النصية هذه بشكل أساسي بمنظور اجتماعي-تاريخي تفتقدها تلك البدايات، ويشكل هذا الجانب الخارجي أو التاريخي للنقد الطباقي.

في تلك المؤلفات يصبح النفوذ المسموح به لقراءة المجتمعات - من خلال مؤسسات مثل الجامعة - ملموسًا بشكل أكبر وملحوظ بشكل أدق في اتجاه إضفاء صبغة مادية للنص وتحويله إلى «سرد التنشئة الاجتماعية». في الدول المستعمرة - على سبيل المثال - تبدو الكتابة بوصفها أداة «متحضرة» أخرى تهدف إلى نشر مبادئ الإمبريالية ونبذ الثقافة المحلية واعتبارها «الثقافة الأخرى» في التنقيح الحضاري. بهذا المفهوم يكون الأدب صيغة استطرادية للتفكير الاجتماعي للمتخيل، محملاً دائمًا بثقل سياسي. لهذا السبب يقترح سعيد النظر للنص الأدبي باعتباره مثالاً آخر على الاستعمار الثقافي، وبوصفه «اختيار المؤلف لصيغة واحدة للكتابة من بين صيغ أخرى عديدة، ونشاط الكتابة بوصفها واحدة من بين العديد من الصيغ، وفئة الأدب بوصفها شيئًا خلق ليخدم أهدافًا دنيوية متنوعة، متضمنًا تلك الأهداف الجمالية»(١١).

وهكذا، فإن للنقد الطباقي مرحلتين مكملتين لبعضهما: فمن ناحية، ينظر لبداية النص بوصفها «نقطة الانطلاق» التأسيسية لسرد تجعل من ذلك النص مثاليًا بوصفه تجسيدًا مميزًا للمعرفة. في مجالات معينة من الثقافة بخلاف الأدب، هذه الأصالة تميل إلى أن تتطابق مع الانتقال من التخيلي إلى التجسيد. إن أحد أهداف النقد في هذه المرحلة الأولى هو إيجاد الحدود المعرفية بين النص والواقع الذي يريد احتواءه. ،من ناحية أخرى، يحاول النقد الطباقي أن يواجه التمثل الأدبي بمعرفة تنتمي إلى تلك المجالات المعرفية المتعاونة لجعل الأدب بمثابة مؤسسة ثقافية. هذه المرحلة الثانية تختبر القوة التأسيسية للأدب والاستخدام الأدائي للنصوص من أجل الكشف عن كيفية اكتساب روايات بعينها دور الوثائق التاريخية.

هناك أرض وسط بين المؤلف والقارئ -وأيضًا بين هاتين الصيغتين للنقد الطباقي- تتضمن عمل الجسد الاجتماعي، وإضفاء الصفة المؤسسية على مضمون الجماليات والأدب، ثم يضاف إلى هذا احترافية النقد؛ حيث يمثل كل منها دورًا حاسمًا في تمجيد النص فيما يتعلق بحريته المزعومة وموضوعية التمثل. لابد أن هذه العملية التي ترمي إلى إضفاء طابع عالمي هي ما تحافظ على بقاء عمل المثقف عبر التاريخ، على الرغم من أن المصطلحات التي وصفت في «البدايات»، هي صيغة للتحقيق في الأصول (الغامضة) للأيديولوجيات، المقصود بها الكشف عن طبيعتها المتعلقة بالخطاب وأهدافها القياسية.

يقول سعيد: «إن التركيز في المواقف المزعزعة للاستقرار والاستقصائية لهؤلاء الذين يعملون بنشاط يعارض الحالات والحدود التي تحدد كيف يبدأ عمل فني انطلاقًا من موقف اجتماعي سياسي وثقافي بفعل أشياء معينة دون غيرها» (الثقافة والإمبريالية، ص٣١٦). إن هذا نوع من العمل المنتمي إلى علم الأنساب الذي منحه سعيد امتيازًا على أشكال أخرى من الاستقصاء النصي المنتمي إلى ما بعد البنيوي post-struculturalist، وهو المنهج الأساسي لكتاب «البدايات»، ثم قام بتوسيع إطاره لاحقًا في عمله عن الإمبريالية: لكي يختبر النصوص بوصفها تجسيدًا أدائيًا لثقافة معينة تنتج مؤثرات - مثل التمييز، والإقصاء، والقبول، أو حتى التمجيد - في كل من الدوائر الشخصية والعامة.

توجد الرواية أولاً كمجهود بذله الروائي، وثانيًا كشيء ملموس يقرؤه قارئ ما. مع مرور الوقت، تتراكم الروايات وتصبح كما سماها هاري ليفن «مؤسسة الأدب»، ولكن الروايات لا تفقد أبدًا وضعها كأحداث أو كثافتها الخاصة كجزء من مشروع مستمر يدركه ويقبله القراء والكتاب الآخرون بهذا الشكل. ولكن، بسبب وجودها الاجتماعي المؤثر، لا يمكن أن تخفض قيمة الرواية لمستوى تيار اجتماعي، لا يمكن أن تعامل بشكل عادل جماليًا وثقافيًا وسياسيًا كأشكال تابعة لطبقة أيديولوجية، أو مصلحة ما. (الثقافة والإمبريالية، ص٧٣).

وهو في ذلك يردد وجهة نظر أوسكار وايلد، يقترح سعيد مفهومًا للمثقف والمعلم الأكاديمي والناقد الأدبي؛ حيث يكمن وجودهم ذاته في علاقة رمزية معقدة مع زمنهم الخاص. هذه العلاقة التي يميل المفكرون المعاصرون إلى اعتبارها تفكيكًا للعلوم الإنسانية التقليدية، تحمل مرة أخرى صفتي الالتزام والنقد كما أن لها وظيفة معرفية وتمثيلية. إن المثقف هو فرد مُنح القدرة على تمثيل رسالة ما وتجسيدها والتعبير عنها، رؤيةً وسلوكًا وفلسفةً أو رأيًا (محاضرات ريث، ص٩). ففي الدراسات الأدبية تستمد الرسالة من مواجهة التقاليد الموروثة والنصوص الأخرى التي لا تخضع لقانون؛ حيث يعدُّ كلا الشكلين (الموروث والمتمرد) أداة للسلطة وللنفوذ ولإنتاج المعرفة[١٢]. في اتجاهات ما بعد الحداثة، اتخذت هذه العلاقة التي تتراوح من وقت إلى آخر ما بين التفكيكية النصية، وما سماه سعيد «بلاغة الإدانة» شكل المهنية الأكاديمية بشكل متزايد. يفضل سعيد، من ناحية أخرى، أن يتبع تقليد الكُتّاب الحداثيين -مثل كونراد، وييتس، وكيبلنج، وفورستر - الذين يكتشفون الثقل الطاغي للسلطة - وبشكل خاص السلطة الإمبريالية- فيما يتعلق بمرجعيتها الذاتية وطبيعتها المتشظية وغير المستمرة (الثقافة والإمبريالية، ص١٨٨). وهكذا، ينهي سعيد خطته برمتها الخاصة بالحياة الثقافية بانفتاح تاريخي من شأنه أن يمنع انعدام التأثير المزمن للنقد المعاصر.

يعد اختيار سعيد لقضية الإمبريالية لكثير من بحوثه الحديثة أمرًا كاشفًا بشكل كبيرعن القوة المخولة للثقافة والتمثلات الأدبية واستقبالها من قبل الجمهور؛ لأنه في الأراضي المحتلة يمكن لمؤسسات مثل الأدب والجامعة أن تستنسخ أو تعبر بالرموزعن الحتميات الإمبريالية[١٣]. وبتعبير آخر، يمكن للأدب أن يؤكد بشكل مؤثر وواضح تجليات السيطرة من خلال تحويلها إلى عقيدة ثقافية. يحدث هذا التماثل الأساسي بين الأدب والواقع في مستويات مختلفة. يمكن رصد ملامح دعم الإمبريالية في الأدب والثقافة كالتالي:

١- استمرار عضوي من جيل إلى الجيل الذي يليه في الدعم (الواعي أو غير الواعي) للسلوك الإمبريالي.
٢- أهمية الروايات كوثائق، وليست كمجرد أجزاء من إطار هائل من الكلمات المتقاطعة تخدم المصالح السياسية والاجتماعية والثقافية.
٣ - عولمة دياليكتيكية فيما يتعلق برؤية العالم؛ حيث إن الإمبريالية مكمل ضروري لما تفرزه الحياة المحلية (فهي تدعم وتبرر بعضها بعضًا).
٤- اتحاد مصطنع لرؤى كتاب مختلفين في خطة «متماسكة» واحدة تعمل كأيديولوجية عامة. بالنسبة إلى الجمهور، إذا لم يرفض الروائيون الإمبريالية فلابد أن هناك سببًا ما (الثقافة والإمبريالية، ص٧٥ - ٧٧). ولهذا السبب هناك ارتباط معقد بين المؤسسات المختلفة والروائيين. وعلى الرغم من صعوبة تمييزها عادة في الممارسة، فإن المؤسسات الثقافية والسياسية تلعب أدوارًا مختلفة في هذه العملية؛ حيث يدعم الثقافي السياسي كونهما صانعين للإجماع.

يمكن تلخيص الدعم الثقافي-الأيديولوجي الممنوح للإمبريالية في سلسلة من أربع مراحل أو نقاط: النظرية العضوية، والتعميم، والمنطق الزائف بين «المحلي» و«الخارج»، وتدمير الفردانية في تمثلاتها. تتضمن هذه المبادئ الأربعة خلق منظور عولمي قادر على تحييد أي «انحراف» عن القاعدة أو أي خلاف فكري، واستبدالها باتفاق، مانعًا بذلك انشقاقًا ذا مغزى من الوصول إلى الجمهور القارئ. تتطلب تلك المبادئ الأربعة تحليلاً ليس فقط من وجهة نظر أدبية أو شكلية، ولكن أيضًا من خلال النظرية التاريخية والاجتماعية والسياسية. وباختصار، تتيح جميعها مواجهة الجمالي مع المعرفة الاجتماعية -السياسية. في حالات مثل استعمار الأراضي والعقول، ينبغي أن يكون عمل المثقف والناقد ملتزمًا وشارحًا. إن أحد وظائفه المحورية هو الإشارة إلى تلك المصطلحات الخاصة بمناظراتنا الثقافية الحالية والتتبع التاريخي لتشكيل المؤسسات التي تدعم تلك المناظرات. وبتعبير آخر، هذا يعني أن الناقد ينبغي عليه أن «يحرص على إدراك جزئي لأرض مشتركة باتت غامضة بسبب الجدال ذاته»[١٤]. يتبين لنا بعد قراءة الثقافة والإمبريالية وفقًا لما جاء في «البدايات» أن معظم أوجه الجدل التي تتعلق بالإمبريالية والأفكار مثل التمثل، القوة أو السلطة قد استحثتها مفاهيم أخرى مثل قبول البداية -أو قبول الغرض، الصلاحية الكونية والضرورة الأنطولوجية- بوصفها شروطًا مسبقة للمعرفة بمعنى غامض بشكل أو بآخر. إن الأرض المشتركة هي التاريخ والمبادئ المشتركة التي أسست عليها تلك التجربة الثقافية (الإمبريالية) والتي يستحضرها الناقد إلى الوعي بشكل منطقي. (في أكثر الجامعات احترافية، على الأقل فيما يخص الدراسات الإنسانية، تبدو الأهمية الاجتماعية للأدب والنقد كونها «أرضنا المشتركة المعتمة»). هذا الإطار الرباعي يقدم خطة تبين هدف النقد الطباقي الذي يرمي - في حالة سعيد - إلى كشف النقاب عن القوة المعيارية والسيادية لروايات القرن التاسع عشر في نشر المعتقدات الإمبريالية. إنها أيضًا تمدنا بمنهج ذي علاقة بعلم الأنساب للكشف عن اهتمامات أيديولوجية في تمثلات الواقع والتحقق الذاتي لمحتوى الروايات، وهو ملمح حاربه العديد من أنصار «السخرية الرومانسية metafiction» في بعض الأحيان في سياقات أكثر اتساعًا، محققين قيمة نسبية ونجاحًا متفاوتًا. ولا يتمثل دور النقد فقط في العمل في الماضي من أجل اكتشاف هذا النمط وإقراره، ولكن أيضًا تقييم التضمينات الأخلاقية لوجوده ووظيفته. وهكذا، فإن النقد هو محاولة لوضع الأدب في مكانه ضمن سلسلة التقدم الثقافية والتاريخية: ليس كشكل نقي (كنية بلاغية)، ولا كمضمون نقي وواقعي (كصيغة تضيف طابعًا عالميًا أخلاقيًا أو كوثيقة تاريخية تؤخذ كقيمة ظاهرية). إن كان هناك أرض وسط بين التخلي والالتزام، بين اللذة الجمالية وعلم الاجتماع، بين اللامبالاة والبراجماتية، فإنه سيكون فضاء الأدب، والفن بشكل عام.

ما يبقى جزئيًا غير مشروح في كتابات سعيد هو ما إذا كان العمل الثقافي يمكن -في وقت محدد- أن يصبح مجسدًا مثل الأيديولوجية خاضعًا لتحليلها الدقيق. إن النزوع إلى نقد لا نهائي للعلمانية -وكذلك التشكيك والانعكاسية - لا يضمن الاستقلال الفكري. بشكل مشابه، ليس هناك العديد من النقاد اليوم الذين تتوفر لديهم الرغبة -من منظور علم الأنساب- في اكتشاف انتماءاتهم الخاصة والمؤسسات التي يدعمونها كجزء من عملهم؛ حيث تتطلب المهنية معرفة أكثر تخصصًا وتفكيرًا جماعيًا رسميًا أكثر -بلغة الإبستمولوجيا والمنهج- بدلاً من منظور تاريخي أوسع. ولكن يبدو أن البحث في أصول «نحن»، و«هم» بشكل منفصل، وأيضًا خطاب التبرئة والإدانة قد باتت الموضة السائدة اليوم.

في الختام، يمكن أن نقول إن قيام من يسمون بنقاد «ما بعد الكولونالية» مؤخرًا بنشر مقالات سعيد في العديد من الكتب والمقالات المجمعة قد أسهم في تسليط ضوءٍ إضافيٍّ جدليٍّ و«طباقيٍّ» على الحاجة العامة لنظريته الخاصة بالاندماج الديمقراطي والاجتماعي في مجال البحث النقدي «ما بعد الحداثي»؛ حيث تقدم تلك المؤلفات في بعض الأحيان قراءة خاطئة لكتابات سعيد كنوع من «التحرر» من طغيان «النزعة الإنسانية»، بغض النظر عما يعنيه هذا المصطلح. يمكن قراءة التاريخ العملي لسعيد كنقطة انطلاق أساسية - بل تأسيسية - لوضع اعتبار أخلاقي لنقد أدبي احترافي كفرع معرفي أكاديمي. أما في المشهد الحالي للبحث الأدبي الأكاديمي -سواء في صيغة مستقلة لشكلانية ملتزمة بالنص، أو تحليل سياسي زائف لسياسات بنية المجتمع أو احتفاء انطباعي بلا مركزية ما بعد الحداثة - لا يقدم مشروع سعيد منظورًا متجددًا لمشكلة التمثلات الاجتماعية-السياسية في الأدب فقط، ولكن يقدم أيضًا مفهومًا استدلاليًا للنظرية الأدبية كتمرين على التعددية والاشتباك النقدي؛ وهو مفهوم من منظور يحل محل النسبية والعماء والمصلحة الذاتية التي تسود المهنة اليوم. وكما يقول عن نفسه، إن مؤلفات سعيد هي نوع النقد «الذي يمكن للمرء أن يؤمن به».

الهوامش

* نُشر النص الأصلي لهذه الترجمة في مجلة «الدراسات الأمريكية Revista de Estudios Norteamericanos»، منشورات جامعة إشبيلية، العدد رقم ٨، عام ٢٠٠١.

- Ricardo Miguel Alfonso: **Other Worlds - Edward Said and Cultural Studies**; Revista de Estudios Norteamericanos; Seville University Press; n. 8 (2001). pp 49-59.

١- لتطبيق مصطلحات مارشال سالين، ستكون الجامعة بمثابة «الموقع المسيطر للبنية الرمزية» التي تنبعث منها «شبكة تصنيفية» تفرض على النصوص الأدبية. فيما يخص العلاقة بين الثقافة والطبيعة والإنتاج، من وجهة نظر أنثروبولوجية، راجع كتاب: «الثقافة والعقل السياسي والعقل العملي» (شيكاغو، دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٦)، ص٢٠٥-٢١٠. لمراجعة نقدية لتلك الشخصية القياسية في بحثها بشأن الجامعة في مضمونها الإنساني الحديث، راجع ويليام سبانوز: «**نهاية التعليم - باتجاه ما بعد النزعة الإنسانية**» (مينيابوليس: دار نشر جامعة مينسوتا، ١٩٩٣).

٢- الكثير من المجادلات حول مفهوم الصيغة الأدبية توضح أوجه الارتباك في هذا السياق. تبدو المشكلة التي لم تجد طريقًا للحل بعد. عما إذا كانت مسألة الصيغة تكمن في الهدف أو في المنهج النقدي، أو إن كانت مؤسسة من قبل جموع القراء أو عن طريق سلطة أكاديمية، ويبدو أن هذا التساؤل سينتج رؤية مقبولة بشكل عام تفضي بأن تغييرًا ثوريًا في الأعمال التي نقرأها سوف يدعم بشكل ضروري ممارسة نقدية تتسم بالتعاونية والديمقراطية وعدم الانحياز، وهو وضع لدي تحفظ قوي بشأنه. في المقام الأول، ينبغي أن أوضح أن كل إستراتيجية قرائية تخلق من (تجلي) هدفها الخاص من التحليل، وهكذا فإن كل مدخل للأدب يقدم صيغته الخاصة. اليوم، على الرغم من ذلك، يبدو أن هناك تأكيدًا أكبر (وهجوم) على الصيغة بوصفها مجموعة ثابتة من النصوص وليس سؤالاً عن مداخل واهتمامات ثقافية مختلفة الأمر الذي يخالف بأشكال عديدة روح ما نطلق عليه الدراسات الثقافية؛ ولذلك فإن هناك حربًا مستمرة بين القراءات-التوصيات المتنافسة التي يبدو أن المدافعين عنها غير واعين بجانبها المتواطيء بالضرورة (مثل المنظرين والنقاد الأدبيين) في مطالبتهم بإصلاح فيما يتعلق بتشكيل الصيغة لقد أشار إدوارد سعيد إلى هذا السؤال في مقاله «**سياسات المعرفة**»، راريتان ١١، ١٩٩١، ص١٧- ٣١.

النظرية الأدبية في عصر العولمة

إيهاب حسن*

ترجمة: محمد سمير عبد السلام**

مقدمة المترجم:

يرصد المفكر والناقد الأمريكي المصري إيهاب حسن في هذه الدراسة تطور النظرية الأدبية في عصر العولمة، ويعيد تأويل اللحظة الحضارية الراهنة، وتناقضاتها إزاء فكرة العالمية نفسها، ومدى تحققها في حقل الدراسات الأدبية؛ فثمة تنازع قائم بين أشكال من الخطاب الشمولي، والنزوع إلى التعددية الوجودية بمدلولها العالمي طبقًا لـ حسن، وإلى التعاطف الكوني المحتمل أيضًا. ويؤكد حسن التعددية الإنسانية العالمية القائمة على تصور نسبي جزئي لمبدأ الثقة، ويمارس إستراتيجيات تفكيكية إزاء مركزية الذاتي والشمولي.

ويعزز حسن من التداخل الإبداعي ما بعد الحداثي بين الفن والتطور الحضاري الراهن، حين يستعيد دلالات لوحة «قارب الميدوزا» لـ تيودور جريكالت طبقًا لرؤية توني موريسون، والتداخل بين شخصيات شكسبير، وتجليها في النماذج الإنسانية العالمية المحتملة في الآخر، ويضيف حضوراً نسبيًا مضافًا إليها - ومتجاوزًا لتصور هارولد بلوم حولها - في حقل النظرية الأدبية نفسه، وإمكانية استعادته لتناقضات شخصية هاملت الداخلية بين وضوح الرؤية، واللامبالاة؛ إذ إنه يستشرف نوعًا من النظرية، يقبل تفكيك بنيتها الداخلية، ويتصل بالإنتاجية الإبداعية، وبالقوة السلبية للفراغ في الأعمال الأدبية، ونماذجها الفنية.

ويؤكد حسن ذلك الجمال العالمي التعددي في الواحد في موسيقى جون كيج التي تجمع بين الاتجاهات الطليعية الغربية كالدادية، وموسيقى الزن الشرقية، ويومئ إلى إستراتيجية نقدية توحي بالصيرورة الإبداعية من جهة، واستعادة الآخر انطلاقًا من التعاطف الكوني بين المبدع، والقارئ من جهة، وبين النص، والتأويل من جهة أخرى؛ وهو ما يذكرنا بمدلول الإكمال، وصيرورة الدال في تفكيكية دريدا؛ وبخاصة في دراسته حول جان جينيه في كتابه «الكتابة والاختلاف»، وبممارسات في التأويل الإبداعي لهنري ميللر في «رامبو وزمن القتلة»، ولـ إيهاب حسن نفسه في قراءاته لـ بيكيت، وكافكا، وجان جينيه، وآلان روب جرييه.

وأرى أن ممارسات إيهاب حسن النقدية - في هذه الدراسة - تحقق ذلك الاتصال العالمي بين أشكال الفنون المختلفة؛ مثل: التشكيل، والموسيقى، والمسرح، والنصوص الأدبية، والإحالات النقدية،

* ناقد ومنظّر أدبي مصري أمريكي، عمل أستاذًا بجامعة ويسكونسن ميلووكي، الولايات المتحدة الأمريكية، توفى في ٢٠١٥.

** ناقد ومترجم مصري.

والفلسفية، واللغوية، وعلاقتها بوضع النظرية الأدبية المحتمل، وقدرتها على استنزاف بنيتها الخاصة؛ مثل استنزاف مركزية الشخصي، والشمولي أيضًا؛ فإيهاب حسن يستعيد جريكالت، وموريسون، وكانط، وفرويد، وبنيامين، وكيج، والرومي، وفلسفة الزن، ووالاس ستيفنز، وشكسبير، وهارولد بلوم، وديكنسون، وفاليري، وإليوت في نسيج ممارسة نقدية حضارية عالمية، وإبداعية في آن.

وإن تأكيد حسن للتعددية النسبية، والاختلاف، والتناقض، يذكرنا بقراءاته التفكيكية السابقة للأدب ما بعد الحداثي، وبممارسات نقدية - نصية لدريدا، وهنري ميللر أيضًا؛ فالحياة العالمية المحتملة للنص - طبقًا لحسن - تتجدد في السياق الحضاري، وفي تطور الخطاب النقدي، وفي الحضور الداخلي النسبي المتجاوز للمركزية فيما يخص الذات المدركة.

يعيد حسن قراءة الأدب ما بعد الحداثي، وتناقضاته بين الحضور المحتمل، والصمت أو الفراغ في كتابه «تمزق أورفيوس»؛ إذ يرى أن كلاً من هيمنجواي، وكافكا قد تقدم باللغة نحو حدود العبثية؛ فهما يمثلان فاصلاً بين الوجودية، وقبول العبث؛ حيث يصير المدلول المنطقي هامشيًا، ويرى أن سارتر يقف بالبشرية على حافة العقل، وأصبح الصمت عاديًا مألوفًا لدى جريبه؛ في حين ذهب كل من جان جينيه، وصمويل بيكيت إلى أبعد من ذلك؛ فالأول يظهر الواقع في لغة مميتة تنعكس على المرايا، والآخر يحيل - بصورة لانهائية - إلى الرتابة الذاتية، والصمت؛ فثمة أوتار معلقة، ومؤجلة، تعزف لأجل عالم يخلو من البشر، ويؤكد الأدب ما بعد الحداثي - في تصور حسن - تفوق الغامض، واللعب العدمي، والاتجاه إلى نقطة الفراغ[١].

إن مدلول الفراغ الإبداعي في قراءة حسن لنصوص بيكيت، وجينيه، يستعاد بصورة حضارية عالمية في خطابه النقدي حول النظرية، وتفكيك الشمولي، ومركزية الذاتي في سياق التنازع العالمي المعاصر، كما يؤول الصمت العبثي انطلاقًا من التعددية، والاختلاف الإبداعي الإنساني الذي يضع الصمت في صيرورة جمالية تقاوم النهايات نفسها؛ إذ يؤكد تداخلات اللعب، والفراغ، وإيماءات التناقض الإبداعي، وتجمع إستراتيجية حسن النقدية بين الغناء، أو العزف الذي يذكرنا بارتكازه على أسطورة أورفيوس في سياق علاقتها المحتملة بالصمت، والغياب في الممارسة النصية للناقد نفسه.

المترجم

«حينما ذهب الشحرور في طيرانه بعيدًا
كان قد صنع حافة
تجلت كأثر لدائرة من دوائر عديدة»

والاس ستيفنز: ثلاثة عشر تأويلاً لصورة الشحرور

(١)

لننس الصور الشعرية العديدة لطائر الشحرور في قصيدة والاس ستيفنز، ونتجه إلى السؤال الملح حول عدد زوايا النظر التي يمكن أن نسائل من خلالها النظرية الأدبية في حقبتنا المعاصرة، وإذا كان الجمال يتصل برؤى المتلقين، وإذا كانت الأرض مملوءة بالاختلافات، والتذبذبات التي تقع تحت وطأة ستة بلايين متلق، أو مشاهد؛ فما هو - إذن - تعريف الجمال؟ وهل الجمال هو ما لم يتم ذكره في الدوائر الأكاديمية؟ وذلك على الرغم من شطط بعض الباحثين مثل إلين سكاري، وفريد تيرنر، وشارلز جينكز، وآخرين ممن يتناولون تعبير الجمال الآن دون جدوى.

لننس مجددًا تعبير الجمال، وصور الشحرور الشعرية، ونفكر بالجغرافيا؛ فقد عاد توماس فريدمان إلى منزله ذات مرة، وقال لزوجته:

«عزيزتي، أعتقد أن العالم مسطح». ويبدو أنه كان يردد تعبيرًا لأحد المختصين في بنجالور؛ إذ قال له: «توم، لقد أصبح مجال اللعب ممهدًا،

ومعبدًا»، وقد قصد كل منهما أن العالم صار كليًا، ودائريًا بدرجة كبيرة، وأصبح كذلك تفاعليًا، ويعتمد بعضه على الآخر، وآني، ومتزامن، وعنيد بصورة وحشية أيضًا.

لقد دمرت جماعة طالبان تماثيل بوذا الثمينة؛ وقام اللصوص المسلحون بأجهزة الكمبيوتر بسلب الكنوز الأزتكية، والآشورية، وقد أسست فتواهم لدلائل جديدة يختص بها حقل النقد الأدبي؛ أما المتاحف العظمى في العالم، فوقعت في حالة من الاختلاف، والانشقاق عن الحكومات، وفي صراع مع التاريخ نفسه، وذلك فيما يتعلق بمسألة حفظ التراث الثقافي، والممتلكات الفنية. إنه وضع مظلم، وخطير، ويجتمع فيه التسطيح مع النزوع الكوكبي الدائري؛ فأي نظرية للأدب؟ وأي نوع من العمارة يبدو كليًا، وعامًا، يمكن أن ينبثق في عالم يتحدى قوانين الهندسة الإقليدية، واللاإقليدية معًا، ويؤسس لحالة من الدوران، والتقلب، والحركة اللولبية؟

وتبدو الإجابة عن مثل هذه الاستفسارات، والتساؤلات الواقعية، والاستعارية مفقودة في ظل التعصب، والتحامل باتجاه الآخر، والأيديولوجيات العنيفة، والنزعة الشكية الناعمة؛ أما النقاد العقلانيون فيتطلعون إلى مخرج من ذلك الوضع في أفكار التعددية، والتركيبية التي ترتكز على أكثر من نظرية، أو أسلوب، والنزوع إلى التهجين، والتداخل في الدراسات الثقافية، وكذلك الأفكار الكونية؛ وطبقًا لتصور كوامي أنتوني أبيا المطروح مؤخرًا، ستتصادم هذه الأفكار في السياقات الواقعية الراهنة، ويتجلى هذا التصادم في «العنف الإثني، والمذهبي، والتقلبات الاقتصادية، وانهيار بعض الإمبراطوريات»، وكما أوضح نيال فيرغسون في كتابه «حرب العالم» أن الاصطدام سيكون في ظل التصلب، أو العناد الذاتي، وتفضيل المصلحة الذاتية بلا حدود؛ فهل من مخرج من ذلك الوضع؟

(٢)

يعزز تاريخ العالم من الأفكار المتعلقة بكون الفن جسديًا، وقد تبنى اللوفر مؤخرًا دراسة طموحة تجمع بين أكثر من تخصص لتناول الموضوع الجمالي، وقد سمي الحدث بـ «موطن الأجنبي»، وتم اختيار توني موريسون بوصفها شخصية مشرفة، وانتقت موريسون عملاً فنيًا لجريكالت بعنوان «قارب الميدوزا» سنة ١٨١٩ بوصفه موضوعًا مفضلاً، وترى موريسون أن البحارة الذاهلين في اللوحة، والذين يكافحون لأجل بقائهم طافين على القارب، يزودوننا بملاحقة لصورة - ربما تكون ميلودرامية - للملايين الذين يبحثون - كالبدو الرحل - عن موطن جديد، ويقعون في حالة قلقة بين الأمل، واليأس، أو الموت، والحياة.

ولنتخيل ذلك البحر الهائج العاصف، وما فيه من وحوش، وكذلك القارب المثقل، والمفكك، والأشرعة الممزقة، وتقاذف الأمواج دون غاية، أو هدف؛ ومن ثم نفكر في مسألة الإشارة إلى قدرنا الجمعي المحتمل، والتساؤل حول نوع العمل الفني الذي ينشأ من صورة الحطام، وأيضًا عن ماهية النقد، أو النظرية الجمالية المتعلقة به.

وتجيب موريسون بأنه يمكننا النظر إلى البنية الذاتية للجسد الإنساني، وإلى رقصة العظام، والدم في العمل، وتقول عن بحر الأسى: «إنك تملك جسدًا يقع في حالة من الحركة، ويجب أن تتعهد بالنظر إليه بوصفه موطنًا حقيقيًا، وأخير»، وقد كررت عبارة «الجسد كموطن حقيقي، وأخير».

ولم يكن الجسد متصورًا ككينونة سياسية، أو جمالية، أو كملجأ للمنفيين الذين يبحثون عن أنصبتهم، أو الفنانين المشوهين لأعضائهم فحسب، وإنما يبدو الجسد أيضًا كموضع للخبرة الحسية، والأساس المعرفي الذي ينتظر التحقق، والمعرفة، وظهور حياته الخاصة المحتملة؛ فهل يمكن لهذا الإحساس بالموت الثقيل العنيف، ألا تقتصر فائدته

على الفن فقط، وأن نستخدمه في قراءة تطور النظرية الأدبية في حقبة تعاني من التناثر، والانقسام؟ وهل سيصطدم ذلك الإحساس - عاجلاً أو آجلاً - بطريق مسدود، على الرغم من جهود عدد من المفكرين؛ مثل باتاي، وليريس؟

الموت، والجسد: ربما يمكن تدريس نظرية تقر فكرة الزوال، أو التلاشي؛ كي يتم الانتقال من الإحجام عن التنظيم المنهجي لغير العقلاني إلى الاعتراف بالغريزة حين تنفتح باتجاه الفراغ.

وسأعود مجدداً لهذه القضايا، وإن كنت أود ممارسة إغواء يتصل بملاحظة التعددية النسبية للمعتقدات في الغرب، أو على الأقل أن أعيد استعمالها في رسم تنوع شكلي يشبه قوس قزح أعلى قارب الميدوزا البائس.

(٣)

لنتوقف الآن أمام الوثائقية العالمية، وما يرتبط بها من التنوع، والاختلاف، والجانب المروع في حضورها العفوي، ولماذا هو مروع؟ لأن القضية تتجاوز الاختلاف في المبادئ الثقافية، والنماذج، والتنوع الأخلاقي، والأحكام الجمالية؛ إنها تؤثر في قدرة البشر على الاستجابة، والتواصل.

وقد اعتدت عدم الاكتراث بأعمال الماضي التي تتسم بالتحديد، واليقين في المعارض الفنية العالمية، ولا أشعر بخصوصية التجربة التي يمكن أن أكتسبها في ميتروبوليتان، وأوفيزي، والكرنك، أو بارثينون، والتي يمكن أن تساعدني على الخلاص من هيمنة الماضي، ولا أعني هنا - ببساطة - الرغبة في معاينة صدمة العمل الفني الجديد، وإنما أعني العمل العميق الذي يستعصي على التفسير بصورة أساسية، والذي يثير تهديدا بآخريته، واختلافه، وأعني أيضًا ذلك الإغواء المتناقض ذاتيًا باتجاه الشعور بعدم الاهتمام؛ فأنت تنتهي من المشاهدة بسؤال نفسك: هل يجب فعلاً أن أتعامل مع هذا؟ هل يجب أن أهتم؟

وتبدو حالة التعقيد المحيرة التي نعيشها الآن متوافقة - جزئيًا - مع الميراث الانفصالي الراديكالي للحداثية، وما بعد الحداثية، والأعمال التي وسمت بالطليعية خلال المئة عام الماضية، ولكن ألم نعتد معاينة وفرة من الأعمال الطليعية الآن؟ ألم ننهمك، ونستغرق فيما تحمله من دهشة؟

إننا نعيش حالة تحمل قدراً من الخزي؛ إذ تركنا وسائل الإعلام التي لا تكتفي بتقديم خدماتها لنا؛ إذ تعايشها لأجلنا أيضًا، وسيستمر الفن - في جميع الأحوال - في إيجاد جمهوره الخاص بطريقة ما، وبخاصة فيما يتصل بالحضور الاستثنائي للموسيقى المعاصرة.

ولا تكمن الصعوبات المرتبطة بالرؤى الجمالية المعاصرة في الاستخدام المجازي الغامض للحداثية، وما بعد الحداثية المناظرة لها فحسب، وإنما في التنازع، والتبدل المستمر، والمفاجئ في الأساليب، والقيم، والتوقعات، وفي الفرضيات الجذرية المتعلقة بالوجود نفسه أيضًا، أو ما يمكن أن نسميه بـ «التعددية الوجودية»، والتنازع، والتصادم الذي لا يقتصر على الحضارات؛ ولكننا نجده في طرائق الوجود، والحياة على الكوكب.

وربما نعاين - بدقة - اللحظة الإبداعية في سياق العولمة قبل أن يتم تثبيت ذلك التعميم، أو التجنيس، وقبل أن تتوقف قوى التنوع، والاختلاف، وتمتص في نوازع الغضب المتوقد.

وهل يمكن أن تكون المهمة الآنية للنظرية الأدبية هي محاولة الاحتفاظ باللحظة الإبداعية للاختلاف، أو التعددية الوجودية نفسها؟ ويمكننا أن نطلق على هذه العملية «وثبة التعاطف»، والاستخفاف بالمستقر المعرفي، والوجودي في طريقة الاحتفاظ بتلك اللحظة خارج الزمن؛ وهي لحظة التجلي الزمني المتجاوز للحدود للعولمة الجمالية؛ وهو ما يصعب تحقيقه؛ فأغلبنا سيعود - في معظم الأحيان - إلى العادة المستقرة، والشعور بالازدواجية، أو التلذذ

بعدم الاهتمام؛ وقد نحاول - في أفضل الأحوال - أن نفسر عملية البحث عن جذور الكلمة بأن تتضمن شيئًا ما يتصل بلغات الوجود المتباينة في هذا العالم، وفي العوالم الأخرى المناظرة، والمحتملة أيضًا، ولم لا؟ ومثلما ذكر الشاعر جيمس ميريل في إحدى قصائده أن الحياة نفسها نوع من التأويل، وجميعنا يضيع في نسيجه.

وتعد النظرية - لهذا - تفسيرًا براجماتيًا، أو قوة معتدلة متعلقة بالتعددية الوجودية، وتتحرك هذه القوة التوسطية بين الفن، والأفكار المجردة، والنصف الأيمن من المخ، والنصف الأيسر، وبين النزوع الإبداعي، والاستهلاك: فهل هذا هو أقصى ما نصبو إليه في الوضع الراهن للعولمة؟

(٤)

إن عملية الاختيار بين البدائل، والمتضمنة في فعل التأويل قد تكون بين الأصولية المتشددة، والاستبداد. وأحاول هنا أن أتخيل نزوعًا جماليًا أصوليًا لمجرد اللعب الممزوج بالعبوس؛ فهل يمكن أن يصدر عن فتوى صورية مصطنعة باسم يهوه، أو المسيح، أو الله، وألا يكون هذا متضمنًا فيما يخص بوذا مثلاً؟ أو أن يكون الأمر فلسفيًا فنستدعي أفلاطون، أو هيجل؟ أو أن يتمثل العقل العالمي المعلق منذ عصر التنوير كحكم أو كمرجع نهائي.

وإذا كانت تلك الجماليات الأصولية تكشف عن مهرطق هنا، أو منحرف هناك؛ فماذا بعد؟ فهل يمكننا أن نسمي ذلك أسلحة خاصة متعلقة بالمجال الفني، أو نظرية لطالبان تعزز من تدمير المنشق؟

يصيبني هذا بالقلق، والرعب بالرغم من أن جزءًا مني، ومنا جميعًا قد يتطلع إلى البساطة المتضمنة بخفاء في الأصولية.

وبعيدًا عن جانب اللعب؛ فالنظرية الأدبية تتطلب شكلاً من الصياغة التعبيرية، أو إيماءة باتجاه التعميم مثلما تفعل الفنون من حين لآخر نحو التوراة، وأعمال شكسبير، والأساطير، والنماذج العالمية، واللاوعي طبقًا لفرويد، أو التفسير الماركسي للتاريخ، وبعض المفاهيم التي اكتسبت قوة مُثل المحاكاة، والبنى الأساسية للغة نفسها، والتي زودت بتراكيب، ومدلولات كلية. ولكن المبادئ العامة، والقضايا الكلية البراجماتية لا تجد متنفسًا بأي حال في الدوائر الأكاديمية الآن.

وبعيدًا عن الكليات ذات الطابع الأفلاطوني؛ فثمة نزوع تجريبي يمكن أن يقترح بوفرة في اللغات، والعواطف الإنسانية، والملامح المميزة للحالات النسبية؛ والشعائر الخاصة بالميلاد، والزواج، والموت، والأرواح، والمعتقدات الدينية، والمحرمات؛ ويكفي أن نذكر مثلاً الخبرات الاجتماعية - البيولوجية التي تقدر بست وسبعين ممارسة، وقد ذكرها إي. أو. ويلسون «قواعد التخلق المتوالي، والمعدل»؛ وبكلمات أخرى، فالثقافات، والحالات الفردية ليست فقط متجاوزة للتحديد، وإنما تتبع التغيرات، والانحرافات فيها نماذج محددة، وحتى النزوع الفوضوي يبدو تابعًا لقواعد معقدة أيضًا، ولا يمكن أن تحمل النظرية الأدبية تأثيرًا دون التعديل الذاتي المستمر، وبالمثل فالاستجابة الجمالية لن تستطيع أن تتبادل الاتصال بأخرى دون ذلك التعديل، أو التحوير المتوالي الذي ينبع من بنية ما.

(٥)

سأعود مجددًا إلى كلمة القبول، أو التسليم بصورة متكررة، ولكنني الآن أريد الاشتباك مع أساس الفلسفة الكانطية، ومن ثم أصلها بالقضايا الكلية البراجماتية، فيما يمكن أن نسميه انحيازًا للتجنيس، أو التعميم، إذا كنت تريد تعاملاً تقليديًا بدرجة أكبر مع النظرية.

وقد أومأ النقاد الجدد في الأربعينيات، والمنظرون المتجاوزون للبنيوية في السنوات الأخيرة إلى كينغسبرغ، وذلك بالمواءمة، أو الإقرار، أو الرفض لكتاب إيمانويل كانط «نقد

القدرة على الحكم»، وبطريقة تبدو صعبة أردت إن أشير إلى كانط بطريقة تخص والتر بنيامين؛ وهي مجرد إشارة تنبع حقيقة من مقاله المبهم المعنون بـ «برنامج لفلسفة المستقبل».

أراد بنيامين أن ينطلق من المدلول المعرفي للخبرة طبقًا لكانط ؛ وهو مدلول المعرفة المكتسبة، والوفيرة عبر عملية الانعكاس في الطبيعة اللغوية للمعرفة نفسها.

وقد كتب: «سوف ينشأ مدلول تعددي متناظر للخبرة التي ستنطوي على عوالم كان كانط قد أخفق حقًا في تنظيمها بدقة». فما الخبرة - إذن - عند بنيامين؟ إنها ببساطة «الشكل المستمر، والتعددي المنتظم للمعرفة».

ونستعيد هنا تأثير أمثولة الدجاجة أسبق أم البيضة؛ فهناك من يخفق في إثارة براجماتي صارم؛ والذي قد يمنح الأسبقية للمعرفة، أو للخبرة، ولكن بنيامين كان مجاوزًا للتوسط بشكل ما إزاء البراجماتية، ومشروعه الكانطي الجديد قد يفيد في تناول الأعمال الفنية بشكل جيد، ولكن إبستمولوجيا الخبرة قد تسمح بتأثير لعملية التجنيس، أو التعميم؛ ومن ثم عودة الأسس التي تسمح بإصدار الحكم، وتحديد المبادئ النظامية للخبرة، وربما يسمح ذلك بالتسليم بمدلول الجسد كموطن نهائي، وحقيقي طبقًا لرؤية موريسون، وقد تصنع موقعًا محددًا للموت بين الأفكار المجردة عنه، وإن شيئًا واحدًا يظل مفتقدًا بالنسبة لي هنا؛ وهو مبدأ الضمان، أو الفكرة العملية المتعلقة بالوثوق، أو النزوع إلى اليقين، وبخاصة في التعامل مع الفنون.

(٦)

ويقودني التصور السابق إلى لب المقال؛ وهو ارتكاز المعرفة بالتجربة، أو الخبرة على المبادئ البراجماتية؛ والتي لا تنتمي إلى حقل الميتافيزيقا في السياق العالمي، وإنما ترجع إلى الثقة بمدلولها الإنساني الذي أشار إليه وليم جيمس في كتابه «إرادة الاعتقاد»؛ فالتصديق يقوم على إيمان الآخر، أو «هل تصديق شخص ما يعد تصديقًا مشبعًا بآخرية الآخر؟...»؛ ومن ثم نحن أمام انهزام داخلي للشخصية التي تنتمي إلى الخطاب الجذري للنسبية، والذي يفرط في تأكيد المصلحة، ونعاين - إذن - ذلك العقم الطبيعي في النزعة الأصولية المتشددة التي تزدري الثقة بمدلولها الإنساني، وتعزز من المراسيم، والأوامر الصارمة التي تستمد من علاقة مصطنعة بالموروث.

وإن المدلول الإنساني للثقة، والذي أشرت إليه سابقًا، يتعلق ببقاء المعرفة، وانتشارها، فيما يمكن أن نطلق عليه «اتفاقًا، أو عهدًا معرفيًا»، أو «اتفاقًا جماليًا» أيضًا؛ فالفنان لا يستطيع أن يبدع، دون هذا الاتفاق الضمني؛ فقد تحدث فجوة في عملية الإيصال، وقد يشعر الناقد، أو القارئ، أو المشاهد بحالة من الصمت، وتمتلك هذه الثقة التي أناقشها بعدًا شخصيًا طيفيًا في كل من الاتصال المعرفي، والجمالي.

وتكون هذه الثقة شخصية، ومتصلة بالأرض؛ لأنها تأتي من داخل الذات، ومن الإفراغ الذاتي، أو الحرمان الذاتي؛ أو ما يطلق عليه بعض المنظرين مؤخرًا «استنزاف الشخصي».

إن الثقة هنا هي اتصال فائق بالآخر؛ كي تتحقق الصيرورة الإبداعية في العالم، ويتم تجاوز مركزية الشخصي أيضًا؛ ومن ثم تتلاشى النوازع الأنانية، ويصير التصديق الذاتي واضحًا، وشفيفًا؛ وكأن المتكلم يقول: أنا لاشيء، ولكنني أرى كل شيء؛ ويمثل هذا التصور رؤية الإنسان في حالة الصفاء، والتناغم المتجاوز لمركزية الشخصي، وربما تكون رؤية الجميع حينما يتحقق الوثوق بعمق؛ وقد ذهبت امرأة أمهيرست أبعد من ذلك حين قالت:

«بالهبات العائلية، والكلمات الممنوعة
يخبرنا القلب الإنساني
للاشيء
بأن اللاشيء هو القوة
التي يستعيد العالم تجدده منها».

وربما أرادت إميلي ديكنسون أن تقول أن اللاشيء قوة يستعيد العالم وثوقه من خلالها؛ فقوة اللاشيء التي يصدر عنها الموت، تجدد النزعة الإبداعية، والطاقة السلبية بداخلنا، يتولد منها نوع من التصديق، يتجلى في التمثيلات، والرموز.

إن مفاهيم الصمت، والغياب، والفراغ تثري اللغة، والوجود نفسه؛ وقد أشار بول فاليري - في هذا السياق - أن كل شيء قد وجد خارج العدم، بينما يطل العدم من كل شيء. ويشمل هذا الحدس الرئيس كلا من الحداثية، وما بعد الحداثية من هيدجر إلى دريدا، ومن كاندنسكي إلى بيل فيولا، ومن ويبرن إلى جون كيج؛ وهو طيفي، وروحي داخل الطبيعة؛ لأنه يمس ما ينطوي عليه الوجود من غموض جوهري؛ فما الذي تعنيه حقا مقولة «أنا موجود»؟ لا أحد يعرف بدقة، لا ديكارت، ولا الدكتور جونسون الذي اعتاد أن يضرب الأحجار بأصابعه.

(٧)

لنتوقف قليلاً عند النقطة السابقة من الدراسة، وقد تطلعنا عند هذا الحد إلى البحث عن أسس النظرية الأدبية عبر تورط الفن في تلك الحقبة العالمية المتشظية؛ ويقودنا ذلك البحث إلى نوع من العوالم الشعرية الذاتية، وإلى التجنيس البراجماتي الذي يتناسب مع الخطاب الإنساني بوجه عام، والتواطؤ الضمني على المدلول التقليدي للثقة.

وتنبع مثل هذه الثقة - فيما أرى - من عملية حرمان ذاتي، أو طرد داخلي؛ وبصورة جوهرية تمثل هبة تمنح للشخص؛ كي يتجه إلى الفراغ؛ فهي تجمع بين التعالي الروحي، والنزوع السلبي معًا. هل يعد هذا التأمل جحودًا؟ أم نوعًا من التأمل الذاتي الباطني؟

ونعود لنتأمل التعبير نفسه في سياق لغوي، ونناقش مسألة التفكير التقليدي في اللغة كبنية رمزية، تنمو، وتتطور - بصورة تهكمية - من الخبرة البدائية إلى التحدث، والقدرة على إنتاج تعابير بلاغية ملتبسة في الاتصال الإنساني، وسيكون هذا أفضل من يوم تنتج فيه اللغة عالماً محليًا مغلقًا ينبغي الوثوق فيه، وتعميمه؛ فينبغي أن نعود إلى عالم قابل للمساءلة، على الرغم من جميع الصعوبات.

وليست القضية لغوية فحسب، وإنما ترتبط بشكل تكراري بما يتجاوز الواقع؛ ولكن هل يمكن لمبدأ التصديق أن يتوافق مع النظرية الأدبية في تلك الحقبة التي تجمع بين التعددية الجذرية، والتشظي العالمي؟ لست متأكدًا من الإجابة، ولست متأكدًا أيضًا من أن هذه الملاحظات ستبسط جميع المعاني المتعلقة بالثقة، وجوانبها المحتملة، ودرجاتها المختلفة، وإن كنت أقر بأن النظرية الأدبية الآن تقع في سياق تنازعات فكرية متضاربة حول العولمة؛ ومن ثم لن تجد وجودًا مستقرًا شرعيًا في ظل السياسات الطائفية، والانغلاق الأصولي، لا في مستوى الهوية الثقافية، أو الفلسفة المتعالية؛ فهل ستكون ناحية الوثوق بمدلوله البراجماتي الإنساني النسبي؟

(٨)

هل يمكن أن تتشكل نزعة عالمية تتسم بالتفاخر في مجال الفن، وتتضمن النظرية الأدبية، وتنشر مبدأ الثقة في العالم؟ تبدو هذه العالمية إشكالية منذ تصورها؛ وقد تبدو مقبولة مقنعة في حالة الموسيقى التقليدية؛ في ضربة القدم، ونبض الشريان، وقد تنتشر قريبًا، وتكون قابلة للجدل، والنقاش في مجال الأدب الذي يمكن تضمينه في لسان عام.

وأعود مجددًا للأدب؛ لأنه إشكالي بدرجة أكبر؛ وأعود حتمًا إلى شكسبير؛ وقد تناوله هارولد بلوم بمهارة فائقة، ويرى بلوم - كما نعلم - أن مسرحيات شكسبير تؤول طرائق وجودنا، وتتضمننا - بصورة إنسانية - بداخلها أيضًا؛ ويستوي في ذلك من ينتمي إلى البوشمان، والباتاغوني، واللندني، والقاهري، والياباني؛ ويبدو هذا التصور مفرطًا؛ ويشبه المجهر الانفعالي في مسرحيات شكسبير (الشاعر الملحمي) التي تقوم على الإثارة. وباختصار فإن النظام الليمفاوي بالجسم، والغدة النخامية، ولوزة الحلق، وقشرة الدماغ الخلفية، تومض حتى في الرؤية النفاذة للمراقب، أو المدرك. (ولا يبدو هذا الزهو مستحيلاً طبقًا لعالمة الأعصاب سوزان جرينفيلد التي ترى أن العواطف تمثل الشكل الرئيس للإدراك في الحياة الخاصة للمخ).

وطبقًا لهارولد بلوم - بشكل خاص - فإن شخصيتي أمير دانمركة، وجاك الضخم قد أحدثتا تأثيرًا في الوعي الإنساني الكلي في مجال الأدب؛ فهل يمكن أن تتضمنهما معًا مسرحية حديثة؟ قد يتمثلان - في هذا العمل - بشكل سحري مدهش، وقد يعززان من حالة عدمية متناقضة في تجليهما العالمي. إنهما يتغيران في العمق؛ فهما يشاهدان اللاشيء هناك، وكذلك نشاهد نحن في لحظات الإشراق الاستثنائية؛ فالأفكار قد تتماثل، وإن اختلفت النهايات.

وأعتقد أن تعلق بلوم بإبراز الصراع الداخلي للشخصية صحيح؛ وبخاصة حين لاحظ النزعة العالمية في شخصية هملت، والتي تبدو كدليل أو أثر لحقيقتنا في شخصيته الإشكالية؛ فقد اهتم بجميع البشر، وكذلك الجمهور، أكثر من اهتمامنا به؛ وأريد أن أستأنف التأمل هنا فيما وراء رؤية بلوم؛ إنني أثق بهاملت؛ لأنه يرى كل شيء، ويهتم باللاشيء في الوقت نفسه، دون أن يقتصر هذا الاهتمام على نفسه؛ ولأنه يقع في قلب ذلك الوضوح المخيف، واللامبالاة في العالم؛ فهل هذه الخصوصية المستنزفة يمكنها أن تقترح بوصفها فرضية للنظرية الأدبية في هذه الحقبة العالمية؟ أم أن ذلك الاستنزاف يفيد في تحديد مجال الاختيار الذاتي فقط؟

إذا تحقق التداخل بين الوضوح، واللامبالاة في العالم، مثلما في مسرحيات شكسبير، فإننا نعاين مجموعة من الخصائص المفيدة للعقل النقدي، إن لم تكن كذلك في النظرية الأدبية نفسها؛ إذ إنهما يفتحان الباب للإدراك، والتأويل، لا الخضوع، والتسليم المطلق؛ فهما يعززان من إنتاج وضع تتطور فيه النظريات، وتطمح لنوع مختلف من الثقة.

(٩)

يبدو أنني قد ورطت نفسي في حقل الجماليات بشكل عام، والنظرية الأدبية خاصة؛ فثمة ما يمكن أن نتعلمه من أعمال الفن العظيمة. (أكاد أسمع صوت جوتهولد ليسنج ضجرًا، ومتحولاً في قبره) فهل يمكننا تعلم العدمية أم ماذا؟

أعتقد أنه يمكننا تعلم ما يتجاوز العدمية؛ فالنظرية قد تستعير تلميحًا، أو أثرًا من مجال العواطف الإنسانية النسبية الذي لا ينضب، ومن الخبرات الحسية، والأشكال الفنية.

إن المنظر الجيد سوف يتصل داخليًا بآلام الجسد الإنساني، وفنائه الخاص، وتجليه كموطن أخير، وكذلك بالقلب، وبالعقل؛ مثل أي شاعر، أو روائي؛ وسيعلم الناقد الجيد كيف يتلقى الوثبة الداخلية في القصيدة؛ مثلما فعلت هيلين فيندلر في كتابها «أسلوب الشعراء في التفكير»، وذلك كبديل عن بعض الفرضيات، والأطروحات الخارجية، ويمكننا أيضا أن نفعل ذلك - بشيء من التعديل - مع القوة السلبية الآن). والأفضل أن يبحث كل من المنظر، والناقد عن التجاوز، أو أن ينفرد؛ وقد أدرك جون كيج ببصيرته أن أفضل شكل من النقد التطبيقي للعمل الفني أن ينتج عملاً فنيًا آخر.

إن هذه الملاحظات، والنقاط المضيئة توضع باتجاه النظرية ذات الطابع العملي، والتي لن تصير شمولية تمامًا؛ فهي تتعامل مع أشكال الوثوق بنوع من الخيال، واللعب، وهي تتلاشي سريعًا، وتبتسم نحونا بسخرية كالقط شيشاير العجائبي؛ ولهذا لِمَ لا نتركها تتلاشى حتى وإن عدنا لتملق ذلك القط الَذي يجمع بين الظهور، والغياب مرة أخرى؟

(١٠)

أوردت ذكر جون كيج سابقًا سريعًا، وأود أن أقدمه الآن كمثال لتجاوز المألوف، وذاكرة شخصية تتماوج في دوائر عبر سطح موضوعنا.

لقد مزج كيج بين الحركات الطليعية الغربية، والتعاليم الفنية الشرقية؛ بين الدادا، والزن، وعلى الرغم من ذلك فالرجل لايزال أمريكيًا أصيلاً مثل والده مبدع كاليفورنيا؛ إذ إنه استعاد الأسلوب البسيط للحياة الريفية، وكذلك النزوع الأناركي الغريب، والإنتاجية الإبداعية في العالم الجديد؛ فبداخله الانتماء الأمريكي، والفلسفة المتعالية، والبراجماتية طبقًا لجيمس، وسوزوكي بدرجة تعزز من التشابهات التي تقع في حالة من اللعب؛ إذ يجمع بين الضحك الصاخب، والإبداع، والنزق الذاتي، والالتزام، والصدفة، والنظام؛ فكل المتناقضات تجتمع فيه؛ ولهذا نجد الروح الإنسانية بصورة دقيقة في نتاجه الموسيقي؛ ومهما يكن فطرائقه لا تزال تجدد نفسها.

إن مثال جون كيج يفيد بصورة جزئية - في مجاوزته للمألوف - فيما يخص الاتصالية الجمالية، وهو عالمي في تصوره للعالم، ومازال فريدًا في اعتقاده، ويحمل خصوصية نسبية مثل لوحة خشبية، ولاهيًا كطفل، واستثنائيًا مثل ساذج من أصحاب الزن، ومتصوف بصورة إنسانية.

وإن العمليات الفنية الجمالية لكيج، وتقنياته التي تقوم على مبدأ الصيرورة، تمثل تمارين في استنزاف الذات، ومحاولات في تفريغها من الحضور المركزي، وأن تأتي مكتسباتها قسرًا؛ وأقر هنا بتأويلنا الخاص بالوثوق؛ والذي كان متضمنًا في ملاحظة قالها لي كيج في سخط تهكمي: «ألا ترى يا إيهاب أنك إن أصدرت حكمًا، سيكون هذا كافيًا!»، ثم انخفض فكه، وصمت، وضحك بطريقته الخاصة.

(١١)

ربما أكون مثاليًا حين أفكر بأن الفن قد يلهم حقل الجماليات؛ فالثقة المتجاوزة لمركزية الشخصي، تتفق مع النهايات المحتملة للنظرية الأدبية نفسها، وقد يكون هذا التصور بعيدًا، ويذكرنا بتصور الرومي في نص «الجاحد»؛ إذ يقول:

«التكوين يصير مكتملاً في هذا العالم
بينما ستعلو فوق جميع الحدود هناك».

هل يمكننا أن نأمل في نظرية شفيفة، تتجاوز مخاوف التشابهات، وتنسج العلاقات المحتملة بالصمت، والموت، والفراغ؟ هل سيكون هذا التصور ممكنًا؟ وهل سيكون مفيدًا؟ وهل توجد الملامح الجزئية لهذا التصور - بشكل طبيعي - كجزء من فنوننا المعاصرة؛ مثل صورة الشحرور الغائب الذي يرسم الدائرة الأخيرة المرئية في السماء؟

وأتصور أن تكوين رؤية محتملة حول هذا النوع لن تمسك بالصورة الثالثة عشرة المؤولة للشحرور في طيرانه، أو في هروبه الكامل.

(١٢)

وأرى أن تأويلات الشحرور الأدبية العديدة ستختفي الآن في الحافة التي تتصل برؤيتي لا بالموضوع نفسه؛ إذ إنني أود أن أتجنب النهايات، وأن أفكر بصورة مضادة.

وأدرك أن المطالب الخاصة، وأمنيات العالمية قد واجهت منذ القدم - ومنذ طاليس - نوعًا من التنازع الذي لايزال قائمًا؛ ومن ثم ربما تتنازل النظرية الأدبية عن حضورها العالمي، وتقوم على الممارسات الثقافية المحلية، ولو تطلعت إلى تجاوز العوائق في ممارسات متنوعة، ومختلفة تؤسس للوعي بعالم أفضل.

وأعلم كذلك أنني قد وضعت عبئًا مضافًا على الثقة حين تصورتها مبدأ نظريًا؛ فربما قد يجعلنا الجزء الضئيل منها - لبرهة - نجمع بين التعاطف الإنساني، واللامبالاة؛ فثمة ما يكون جاهزًا للتأويل؛ كي يهدد فروضنا المستقرة في وقت النضوج.

وأعلم أنني أتحدث عن الروح دون تحديد، وهي في تصور فيجينشتاين هي كل ما نعنيه حين نتحدث عنها. (ويمنحها قاموس ويبستر خمسة وعشرين تعريفا)، ولكنني أشرت إليها - بصورة علمية - أيضًا؛ لأنها أتت في صورة تؤكد تفكيك مركزية الشخصي؛ كي نعاين، ونشاهد.

وأخيرًا أدرك كيف يتطور اللسان حين يتحدث عن الروح، ويستقي صورة للهاوية المحتملة؛ مما يتطلب حقًا ذلك الاستنزاف لمركزية الشخصي، ومثلما قال إليوت في «المربعات الأربع»:

«إن الوضع الذي تفترض فيه البساطة الكاملة
سيكون مستنزفًا لكل شيء».

ومن يمنح البساطة هذا الثمن الفائق، الذي يماثل حضورها المرعب في سياق التعصب الأصولي، أو المذهبي المبجل للذات بمدلولها المركزي؟

وطبعًا للتصورات السابقة نؤكد التلميحات، والمساءلات، والتأويلات المحتملة المناسبة لصور الشحرور الاثنى عشر في قصيدة والاس ستيفنز، بعيدًا عن النظرية، أو الأفكار الشمولية. وآمل أن أكون قد صممت آثارًا، وشقوقًا، ومساءلات للنظرية الأدبية المعاصرة؛ ولا يمكننا - أخيرًا - أن نقوم بالتنظير للأدب دون أن نستبعد الظلال الشمولية بداخلنا؛ فصورتي «جبال الجليد»، و«الحالة التي تشبه الطلسم» في قصيدة والاس ستيفنز ستظلان مؤثرتين؛ وهو أمر يحتاج القارئ أن يدركه.

الهوامش

1- Read, Ihab Hassan: **The Dismemberment of Orpheus**, The University of Wisconsin Press, Second Edition, 1982, p. 23.

النسق المضمر في نوادر جحا

نعيمة بولكعيبات*

يقوم النقد الثقافي على فكرة نقد الأنساق الثقافية التي تتنوع بين الظاهر والمضمر، واختفاء المضمرة منها خلف الأنساق الظاهرة. وهذه الدراسة تهتم بدراسة نوع أدبي عرف بجماهريته وشعبيته في التراث العربي، وأقصد بذلك النوادر. وسأركز على نوادر جحا ودراستها دراسة ثقافية من أجل استنباط الأنساق الثقافية وكشف المضمر منها. وبعد أن كانت جماليات النص الأدبي هي مركز اهتمام النقد وانشغاله، حدثت نقلة نوعية في مجال الدراسات النقدية بانتقالها إلى مجال الدراسات الثقافية والاهتمام بالسياق الثقافي للنصوص الأدبية، فكانت نقطة تحول وانعطاف في مسار الدراسات النقدية، فمن النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، ومن مركزية النص إلى سلطة الثقافة، ومن الاهتمام بالأدب الرسمي إلى التركيز على كل أشكال التراث الثقافي، وبذلك يصبح «الأدب إذا ما تناولناه من منظور الدراسات الثقافية عنصرًا واحدًا من عناصر دراسة القضايا الأشمل للثقافة والأيديولوجيا والتاريخ الثقافي»(١).

لقد أحدث الانتقال من الدراسات الأدبية إلى الدراسات الثقافية نقلة نوعية في تاريخ النقد الأدبي، حدث من خلالها تحول كبير في زاوية النظر إلى النصوص الأدبية؛ فبعد الاهتمام بالاتجاهات الجمالية التي تؤلف النص الأدبي انتقل النقد من سلطة المنظومة الجمالية إلى سلطة المنظومة الثقافية، فكان الانتقال في اكتشاف المعنى من سلطة الجمالي إلى سلطة الثقافي وتغيرت النظرة إلى الأدب باعتباره نصًا رسميًا مغلقًا، إلى سياق الدراسات المفتوحة على كل المجالات التي رفضها النقد الأدبي لفترة من الزمن، والنص الذي سنتناوله هو نوع أدبي وثقافي عرف بانتمائه إلى الأدب الجماهيري والشعبي وأقصد بذلك نوادر جحا لنبحث عن النسق المضمر فيها وقراءتها قراءة ثقافية .

النقد الثقافي والأنساق المضمرة.

لم تكن الدراسات الثقافية وليدة العدم بل نقطة تحول لبيانات مابعد الحداثة التي فككت المركزيات، وألغت الأحاديات. فهي بانتقالها من سلطة النص إلى سلطة الثقافة قامت بعملية تحطيم لمركزية النص

*باحثة وناقدة جزائرية.

وإلغاء للمعنى الجمالي والفني على حساب المعنى الثقافي، فالنص وليد أنساق ثقافية تتحكم في إنتاجه، لذلك فقد أصبح التركيز على الرؤية الثقافية للنصوص الأدبية من أولويات الدراسات النقدية. وكان الاهتمام بالسياقات الثقافية بدل المعايير الجمالية سببًا في فتح مجال الاهتمام بـ «المهمش والشعبي والخبيء في ذاكرة الشعوب ... واكتشاف الأنساق الباطنة التي تقوم بالدور الفاعل في توجيه الذائقة والتلقي وسحبه باتجاهها»(٢)، فالتحول المركزي الذي أحدثته يكمن في تغيير مسار النقد. فهي تنظر إلى النص على أنه تشكيل أنساق نصانية وأخرى ثقافية، والأنساق الثقافية لا تقل أهمية عن الأنساق النصية واللغوية؛ فاللغة هي تعبير جمالي وفني، وهي أيضًا بالنسبة إلى الدراسات الثقافية «مركز استقطاب لفكرة ثقافية، وأداة توسّل داخل الخطابات، وبواسطتها تُمرر الثقافة أنساقها إلى المتلقي، ليُعاد إنتاجها مرة أخرى؛ ومن ثم تكتسب المصداقية والاستمرارية، وتكتسب الفكرة الثقافية قيمتها داخل العلامة اللسانية...وإذا كان التواصل الفني يتحقق عن طريق التلقي الجمالي، فالتواصل الثقافي يتحقق عن طريق التلقي الثقافي»(٣)، ومن هذا المنطلق فهي تهتم بمساءلة الأنساق ولا تقف عند حدود النص والاهتمام بالقراءة الجمالية التي كانت تشكل مركزية الدراسات النقدية الحداثية.

إنَّ النقد الثقافي هو خطاب مابعد حداثي يسعى إلى مقاربة النصوص مقاربة منفتحة على السياقات المتنوعة، وهذا يقدم إمكانية إعادة قراءة النصوص التراثية قراءة منفتحة على الأنساق المختلفة التي تسهم في توجيه الذائقة القرائية. هذه الأنساق التي وجدت عبر عمليات من التراكم الثقافي والمعرفي والأيديولوجي حتى صارت عناصر تتلبس الخطاب وتوجهه ثقافيًا وأيديولوجيًا(٤)، ولما كان مفهوم النسق في الدراسات الثقافية مفهومًا مركزيًا كان لابد من الوقوف على دلالته وتغيراته المختلفة.

١- من النسق العام إلى النسق الثقافي.

النسق بمفهومه اللغوي هو «ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء، وقد نَسقتُه تنسيقًا، و...نسقَ الشيء يَنسُقُه نسقًا ونسَّقه نظمه على السواء...ونسق الأسنان: انتظامها في النّبتة وحسن تركيبها... والتنسيق: التنظيم. والنسق: ما جاء من الكلام على نظام واحد، والعرب تقول لطَوار الحبْل إذا امتد مستويًا: خذ على هذا النَّسق أي على هذا الطوار؛ والكلام إذا كان مسجعًا، قيل: له نسق حسن...»(٥)، فالنسق في اللغة يدل على التنظيم والترابط، وكل ما جاء على نظام واحد وفي حالة انسجام. وتدل كلمة "النسق اليونانية الأصل systema على «الكل المركب من الأجزاء»(٦)، وعرفه معجم الألفاظ الأجنبية في اللغة الروسية بأنه «جملة العناصر المرتبطة بعضها ببعض تشكل وحدة محددة، أو كيانًا فكريًا مستقلاً من العلاقات الداخلية»(٧). وما يميز هذا المصطلح أنه مصطلح عابر للعلوم نجده يوظف في مختلف المجالات العلمية، في الرياضيات والمنطق، والفلسفة، وعلم الاجتماع، واللغة والنقد.

فالنسق system بمفهومه الفلسفي وكما عرفه لالاند في موسوعته يحمل معنيين: معنى عامًا وآخر خاصًا. والمعنى العام هو «جملة عناصر مادية أو غير مادية، يتعلق بعضها ببعض بالتبادل، بحيث تشكل كلاً عضويًا»(٨)، وأما المعنى الخاص فهو «مجموعة أفكار علمية أو فلسفية متراصة، منطقيًا، من حيث النظر إلى تماسكها بدلاً من النظر إلى حقيقتها»(٩). وفي الموسوعة الفلسفية العربية نجد تحديدًا لهذا المصطلح بمعناه الفلسفي الخاص فـ «كلمة نسق أو بالأحرى كلمة مذهب لها معنى في الفلسفة مختلف عنه في الرياضيات البحتة والمنطق والعلم الطبيعي؛ إذ تشير في الفلسفة إلى هدف الفيلسوف من عمله وهو إقامة مذهب فلسفي... ويمكننا تحديد المذهب الفلسفي بقولنا

إنه مجموعة نظريات مترابطة متشابكة متكاملة تؤلف كلاً عضويًا يفسر بعض أجزائها بعضها الآخر»[10]. فنجد أن الموسوعة العربية تتفق في تعريفها للنسق الفلسفي مع لالاند في أنَّ الرؤية الفكرية أو مجموعة الآراء الخاصة لفيلسوف ما تشكل تصورًا منطقيًا مترابطًا ومنسجمًا ومتكاملاً تجاه العالم والوجود.

وإذا انتقلنا إلى تحديد هذا المفهوم في الدراسات السوسيولوجية التي عملت على وضع نظريات خاصة توضحه وتبين قواعده، يمكننا تلخيصه في مقولات الباحث السوسيولوجي بارسونز الذي ربطه بالفعل، فـ «الفعل نسق»[11]، معتبراً النسق «علاقة بين البنية والصيرورة، ووحدة تقود نفسها بنيويًا في صيروراتها الخاصة..»[12]. وينشأ عند توفر نمط معين من العمليات المرتبطة ببعضها في وقت معين. وهذا يعني «تصور نمط واحد من العمليات في الواقع، نمط يُنتج النسق تحت شرط توفر الوقت. فالأمر لا يقتصر على حدث لمرة واحدة»[13]، بل يكون هناك نمط متكرر «أي أن يكون لها ما يخلِفُها، ويكون لديها النمط نفسه من تبعات العمليات، عندها ينشأ النسق»[14].

فالنسق يتم عبر توفر مجموعة من العوامل تساعد في إنتاجه، ويكون عبر العلاقة التي تربط كل عملية بأخرى وبشكل انتقائي ومتواصل في شكل نمط واحد. والخاصية الأساسية التي تتحكم في نظرية الأنساق تتلخص في الوظيفة التي يؤديها كل نسق، والتي تقوم على «منطق ذاتي مستقل عن منطق الأنساق الأخرى...فكلُّ نسق منها لا يمكنه القيام إلا بوظيفته، وهو مستقل بمعنى إنتاجه الذاتي للقواعد التي يعمل على أساسها، تمامًا مثل إنتاجه للعناصر التي تشكله»[15]. فمفهومه يتحدد عبر عملياته ووظيفته الداخلية وعلاقته ببقية الأنساق الأخرى؛ حيث يتميز بالتطور والتوازن الداخلي. كما أن كل نسق رئيس ينقسم إلى مجموعة أنساق فرعية تكون العلاقة بينهم قائمة على التكامل الداخلي الذي يحقق التوازن والتطور المتواصل. ومعنى ذلك أن كل نسق يقوم على مبدأ النمط الواحد والمتغير الذي يمتلك قدرة على التطور، ويحدد بالوظيفة التي يقوم بها وفق نظام داخلي. فالنسق الاجتماعي مثلاً يتشكل من مجموعة أنساق فرعية: النسق الأيديولوجي، والنسق الثقافي، ...إلخ، وكل نسق يعمل على تحقيق وظيفة معينة، تحقق له التوازن الداخلي وحقيقة وجوده مرتبطة بعلاقته ببقية الأنساق الفرعية الأخرى. وهذه الأنساق الفرعية تتفاعل داخل النسق العام.

ومما تقدم نتوصل إلى أن النسق يتميز بخاصية النظام الداخلي الذي يتحكم في عناصره، بالإضافة إلى ذلك فكرة النمط المتكرر؛ فلا يمكن للنسق أن ينشأ من نمط وجد لمرة واحدة فهو عبارة عن سلسلة من الأحداث المتكررة وفق نظام داخلي ينظمه، وكل عنصر في النسق يرتبط وجوده وقيمته بعلاقاته ببقية العناصر الأخرى.

وفي مجال الدراسات اللغوية والأدبية نجد ارتباط مفهوم النسق بمفهوم البنية، فقد ورد في تقديم جان بياجيه لمفهوم البنية أنها «نسق من التحولات ... وليست مجرد تجميع لعناصر وخواصها، فإن هذه التحويلات تتضمن قوانين، وتحفظ البنية وتثرى بواسطة تفاعل قوانين تحويلاتها، والتي لا تثمر أبدا نتائج خارج النسق..»[16]، فالبنية لا تقوم وفق تجميع عناصرها المجردة وإنما تتشكل عبر نسق يقوم بتنظيم عناصرها الداخلية، فـ «العنصر خارج البنية غيرُه داخلها. وهو يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر عبرها، والتي تنهض بها البنية فتنتج نسقها»[17]. وأوضح دي سوسير علاقة النسق بنظام بنية اللغة في مثاله الذي قدمه عن لعبة الشطرنج حيث شبه «موقع العلامة في المنظومة اللغوية بموقع (الوزير) مثلاً على رقعة

الشطرنج. في لحظة من لحظات اللعب وحيث إن الأحجار على الرقعة محكومة بشبكة من العلاقات وحيث إن تحركها يخضع لنظام ويؤدي إلى احتمالات، وحيث إن اللاعبين يدخلان في هذا النظام، وحيث إن ذلك يميز اللعبة كنسق، يمكن في لحظة كهذه أن تستبدل الوزير بأي شيء آخر (بعود كبريت مثلاً) .هذا الاستبدال لا يغير شيئًا في نظام اللعبة ولا يبدل في نسقها. ذلك أن العنصر (الوزير هنا) ليس له قيمة بذاته بل بوجوده في هذا الكل، في هذه البنية وفي نسقها هذا»[١٨]، فالنظام الذي يربط بين عناصر اللغة هو الذي يحدد نسقها وليس عناصرها المجردة. فنجد مفهوم النسق عند دي سوسير يقترب من مفهوم البنية، وبذلك يتحدد هذا المفهوم وفق العلاقة الداخلية التي تحدد عناصر البنية في كليتها.

وإذا ما انتقلنا إلى تحديد المعنى الخاص للنسق الثقافي فنجد أنه يتشكل ضمن منظومة الأنساق المختلفة، النفسية والسياسية...إلخ، التي تميز وظيفة كل نسق في سياق مجاله الخاص، والنسق الثقافي يقوم حول ما هو ثقافي أو غير ثقافي. فهو لا يختلف عن النسق الاجتماعي أو النسق الاقتصادي أو العلمي؛ فلكل منهم نظام ذاتي يحدده ويؤطره، و «لا يوجد في النسق شيءٌ آخر سوى عملياته الذاتية»[١٩]، وهذا راجع إلى سببين: الأول يتمثل في «تكوين البنى الذاتية؛ حيث يتوجب تشكيل البنى الذاتية لنسق منغلق العمليات عبر عملياته الذاتية؛ أي لا يوجد استيرادٌ للبنى. وهذا يعني أنَّ هناك تنظيمًا ذاتيًا»[٢٠]، والغاية الثانية لهذا النظام تتمثل في أن النسق ليس بحوزته «وتحت تصرفه سوى عملياته الذاتية لكي يحدد الحالة التاريخية؛ أي الحاضر الذي لا بُدَّ لكلِّ شيءٍ من أن ينطلق منه. ويتم تعريف الحاضر بالنسبة إلى النسق من قِبَل العمليات الذاتية»[٢١]. فهو بذلك «مجموعة من القيم المتوارية خلف النصوص والخطابات والممارسات»[٢٢]، وما يميز هذه الأنساق الثقافية بأنها «أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائمًا، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، وكلما رأينا منتوجًا ثقافيًا أو نصًا يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر»[٢٣]، فالنسق الثقافي يتحدد من خلال الهوية الثقافية التي تميز مجتمعًا من المجتمعات عن غيره، وتتحدد هذه الهوية عبر الظواهر الثقافية المتكررة، والتي ترتبط بحيز زمني ومكاني معين، وتشهد قبولاً جماهيريًا ضمنيًا، وتعبر عن وضعيات اجتماعية بعينها، مثلما عبر عن ذلك كليطو الذي عرف النسق الثقافي بكونه «مُواضعة (اجتماعية، دينية، وأخلاقية، استيتيقية...) تفرضها، في لحظة معينة من تطورها، الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيًا المؤلف وجمهوره..»[٢٤]. غير أن ما يميز هذا النسق الثقافي أنه ليس «وجودًا مستقلاً وثابتًا. إنه يتحقق في نصوص تُداعبه أحيانًا، وفي الحالات القصوى تشوشه وتنسبهُ»[٢٥]. وتحدث الغذامي عن الوظيفة النسقية التي تحدده وتبرزه عندما «يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضًا وناسخًا للظاهر. ويكون ذلك في نص واحد، أو في ما هو في حكم النص الواحد»[٢٦].

فالنسق الثقافي يتمظهر عبر أنساق ظاهرة وأخرى مضمرة وتعمل الدراسات الثقافية على «كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية..التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكمًا فنيًا... وهذا لن يتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة ورفع الأغطية عنها»[٢٧]. وبذلك أصبح النسق المضمر هو محور اهتمام الدراسات الثقافية؛ لما له من خطورة ثقافية واجتماعية وأيديولوجية.

٢- النسق الظاهر والمضمر.

النسق الظاهر هو قرين النسق المضمر ونقيضه في آن، فهو يلازمه ولا ينفك عنه، ويختلف عنه ويناقضه؛ فالنسق الظاهر يعلن عنه ويتجلى في سطح النص وفي معانيه وأبنيته، في حين يعمل النسق المضمر على الاختفاء والتواري والانزواء في أعماق النص وفي بنيته العميقة، بل ربما في بنيته الصامتة والخفية، في المسكوت عنه في النص. ونلمس هذا عبر «توافقه السري وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئًا طارئًا وإنما جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم»[٢٨]. فهذا النسق لا يضاف إلى النص من خارجه بل هو بنية تشكل جوهره الداخلي عبر مخزون تراكمي وجد في مراحل متغيرة من التاريخ الثقافي لهذه النصوص، والنسق المضمر لا يتجسد في المعنى المعلن عنه من طرف الكاتب بل من حيث كونه دلالة «منغرسة في الخطاب، مؤلفها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء، يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير والنساء مع الرجال والمهمش مع السوّد»[٢٩]، ويستخدم في ذلك أساليب تتنوع بين ما هو نصي وأيديولوجي. فعبر «قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة»[٣٠]، ويتخلل هذا البناء النصي الجمالي «تورية ثقافية تشكل المضمر الجمعي، ويقوم (الجبروت الرمزي) بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة، وهو المكون الخفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة»[٣١]. ولكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهان كل متلق: كيف السبيل للوصول إلى هذه الأنساق المضمرة التي اختارت باطن النص لتنزوي فيه وتظهر مع كل تداول ثقافي؟

إن الحديث عن طريقة الوصول إلى هذه الأنساق سيؤدي إلى الحديث عن النص الذي يكون حَلَبَة لهذه الصراعات الظاهرة والمضمرة، فالنص (أو الخطاب عند فوكو) هو «لعبة كتابة في الحالة الأولى، ولعبة قراءة في الحالة الثانية، ولعبة تبادل في الحالة الثالثة»[٣٢]، وهذه الحالات المنتجة له تشكل مجموعة من الممارسات الخطابية وهي في الأساس «الموضوع الصحيح للدراسة الثقافية...في معناها التاريخي كأبنية بلاغية ترتبط بالمعرفة والقوة»[٣٣]، فمن الخطأ الاعتقاد بوجود «سلطة فكرية سابقة على الخطاب تهيؤه لصالحنا...»[٣٤]، كما أنه لا يجب أن «ننطلق من الخطاب نحو نواته الداخلية والمخفية؛ أي نحو قلب فكرة أو دلالة يمكن أن تظهر فيه، بل نذهب، انطلاقًا من الخطاب نفسه، وانطلاقًا من ظهوره وانتظامه، نحو شروط إمكاناته الخارجية أي نحو ما يتيح من الفرصة لظهور السلسلة العرضية لهذه الأحداث وما يرسم لها حدودها»[٣٥]. فالخطاب هو «المدار الحاسم للسلطة»[٣٦]، وتقوم «البنية الضمنية (الإبيستيمية) للفكر في صرامة قواعدها، وهي نفسها تقوم بدور بوليس للمنطوقات...»[٣٧]، لذلك فالخطاب هو «شيء بين الأشياء، وهو ككل الأشياء موضوع صراع من أجل الحصول على السلطة. فهو ليس فقط انعكاسًا للصراعات السياسية، بل هو المسرح الذي يتم فيه استثمار الرغبة، فهو ذاته مدار الرغبة والسلطة. إن حقيقته منطوق ما ليس في صمت معناه، أو في الكلام الأخرس الذي تستخرجه عملية التعليق، بل إن حقيقته قائمة في موقعه، وفي إستراتيجية المتحدث به...بحيث إن السؤال المتعلق بما يقوله، بل بالذي قاله، ولماذا قاله؟ ومن الذي يمتلك الخطاب؟ ولأي هدف أو غاية يستعمله؟»[٣٨].

وتقوم الدراسات الثقافية على استخراج الأنساق المضمرة التي تشكل النصوص، فالنسق المضمر هو النسق الّذي يحتال على الأنساق الظاهرة ويتخفى في أعماق النص ولا يمكن الكشف عنه إلا بعد التعرف على البنى التاريخية والثقافية للمجتمع الذي تشكلت هذه النوادر في كنفه. فالنسق بصوره

المختلفة، ظاهرة أو مضمرة، له قدرة على التكرار، والتجديد، والتوالد. فهو كما وصفه بارسونز بإمكانه «أن يتكرر بداخل نفسه...من الممكن أن ينشأ مجددًا في كل خلية...ومن الممكن أن ينشأ مجددًا في كل نسق جزئي...»(٣٩)، فهو لا يختلف عن الكائن الحي، بل يشبه «الصناديق الصينية، حينما تفتح صندوقًا منها تجد أنه يحوي صندوقًا آخر بداخله، وهذا الصندوق أصغر، وهكذا..»(٤٠)، وبذلك تكون عملية البحث عن تفسير الأنساق المضمرة عملية مستحيلة دون الاعتماد على «علاقات النسق الخارجية والمعطيات البنيوية الداخلية»(٤١)؛ أي الأنساق الثقافية والاجتماعية والسياسية الخارجية وعلاقاتها مع الأنساق اللغوية والنصية التي تشكل النص، والبحث في تأريخانية النص الأدبي وإعادته إلى إطاره التاريخي والثقافي والأيديولوجي.

وتسعى هذه الدراسة إلى إبراز الأنساق المضمرة التي تتخلل هذه النصوص التراثية والشعبية دون التركيز على الأنساق الظاهرة، وليس المقصود بذلك أن هناك انفصالاً بين النسقين؛ وإنما محاولة لرصد هذه الأنساق المضمرة التي تهيئ ظروف انتشار النصوص ثقافيًا وجماهيريًا، والبحث عن السلطة الخفية التي تمتلك هذه النصوص وتقوم بتوجيهها، والبحث عن الهدف من وراء هذه النوادر. ويكون ذلك بالانطلاق من النص والبحث فيما يقوله النص ومحاولة الوصول إلى الإجابة عن السؤال: لماذا قيل هذا النص؟ وأيضًا الوصول إلى السلطة التي تمتلكه.

النادرة في التراث العربي.

١- تعريف النادرة:

النادرة جمعها نوادر، وهي اشتقاقٌ من النادر، وهو «ما قل وجوده وإن لم يخالف القياس»(٤٢)، وجاء في اللسان: «نوادرُ الكلام تَنْدُر، وهي ما شذّ وخرج من الجمهور، وذلك لظهوره»(٤٣)، ويقال «هذا كلام نادرٌ: غريب خارج عن المعتاد، وأسمعني النّوادر، ولا يقع ذلك إلاّ في النُّدْرة...وفلان يتَنادَر علينا..»(٤٤)، فالنادرة لغويًا ترتبط بمفهوم الغريب والشاذ الذي يخالف المتعارف عليه.

كما ارتبط مفهوم النادرة في التراث العربي بالفكاهة والظرفة والظرفاء، وجاء تعريفها في المعاجم الأدبية الحديثة مرتبطًا بالفكاهة الذي يقوم على المزاح والتفكيه، فالفكاهة هي «طرفة، أو نادرة، أو مُلحة، أو نكتة، أو حكاية موجزة، يَسْرد فيها الرّاوي حادثًا واقعيًا أو متخيّلاً فيثير إعجاب السّامعين، ويبعث فيهم الجذل والضَّحك أحيانًا»(٤٥). ومن خلال هذا التعريف يتضح أن النادرة هي عبارة عن كلام غير مألوف وغريب عن التداول ويقدم في قالب فكاهي وطريف من أجل الهزل والفكاهة والسخرية.

٢- النادرة من سلطة الثقافة الشفوية إلى سلطة النص المكتوب:

عرف الأدب العربي أنواعًا كثيرة من السرود الشفوية التي تحولت إلى نصوص سردية مكتوبة مع انتشار التدوين، والنادرة من السرود التي انطلقت عبر التأليف الجمعي والشفوي ثم تحولت إلى بلاغة النصوص المكتوبة. وعلى الرغم مما يميز هذا السرد الشفوي من انتحال وإضافة، واختصار، وحذف، فإنها لعبت دورًا كبيرًا في تنمية الوعي الثقافي في مجتمعاتها، وشكلت نوعًا من الثقافة المضادة، والوعي المغاير في مجتمعاتها، فهي تمثل المرحلة التي «يكون فيها الفرد غارقًا دون وعي منه في البنيات الجماعية»(٤٦). وساعدت مميزات النص السردي الشفوي على تنمية الوعي الاجتماعي والتعبير عن الذات بلغة مغايرة عن لغة الواقع المألوفة ساعدها في ذلك الخصائص التي تنفرد بها عن غيرها من السرود الكتابية. فالبنية الشفاهية في هذه النصوص تختلف عن بنية السرد الكتابي،

وقد أوضح كل من روبرت شولز وروبرت كيلوغ في كتابهما «طبيعة السرد» هذا الاختلاف؛ حيث «يشتمل السرد الشفاهي التراثي بلاغيًا على الراوي وقصته والمروي له الضمني. ويشتمل السرد الكتابي غير التراثي بلاغيًا على محاكاة أو تمثيل الراوي وقصته والمروي له الضمني»[47]. وما يميز أيضًا السرد الشفوي قدرته على صياغة معارفه والتكلم عنها بشكل يجعلها وثيقة الصلة بالحياة الإنسانية التي تمكنها من استيعاب العالم[48]، فيتحد بذلك الموضوع مع الذات المتحدثة. كما أن لغته تشترط «زادًا من النعوت وما إليها من المتاع القائم على الصيغة، الذي ترفضه الكتابية العالية بصفته إطنابًا ثقيلاً ومضجرًا، وبسبب كثافته التجميعية..»[49]، فهذه اللغة تهتم باستعمالها أسلوب العطف والربط في جملها، فالجمل الشفوية تتميز بالعملية والتداول والعفوية في التعبير. وهذا ما تفتقده ثقافة الكتابة التي «تتعامل مع ما هو إنساني عن بعد، بل ... تفقده طبيعته؛ حيث تجدول الأشياء، مثل أسماء القادة والمراتب السياسية في قوائم محايدة مجردة كلية عن السياق الإنساني»[50]، وتركز جمل السرد المكتوب على القواعد النحوية، والفنيات اللغوية. وتقوم بنيته السردية على حركة انفصال بين الذات والموضوع.

غير أن العلاقة بينهما ليست علاقة صراع وسجال؛ لأن «الصلة بين المشافهة والتدوين ليست وقفًا على الجوار بينهما والحضور في حيز زماني ومكاني واحد، وإنما تتجاوز ذلك إلى تعاقبهما وتتاليهما في سلسلة متصلة الحلقات. فكما أن المنطوق يصبح مكتوبًا، كذلك يصبح المكتوب منطوقًا»[51]، لذلك سار السرد الشفوي والمكتوب في سيرورة متوازية، «فلا الكتابة تقضي على المشافهة ولا المشافهة تستغني عن الكتابة»[52].

والنوادر التي يزخر بها الأدب العربي كانت في البدء عبارة عن حكايات شفوية يتداولها العامة ثم انتقلت إلى سلطة الكتابة شكلها في ذلك كجل الأجناس الأدبية العربية التي عرفت ثقافة الصوت أولاً ثم ثقافة الكتابة؛ حيث أكدت الدراسات «انتماء الأدب العربي بشكله الفصيح والشعبي إلى دائرة الأدب الشفاهي المتحول في بعض أحواله إلى الكتابية»[53]. والعلاقة بين شفوية النادرة وكتابتها ليست علاقة «اختزالية بل علائقية. ذلك أن التحول من الشفاهية إلى الكتابة يرتبط ارتباطًا داخليًا حميميًا بتطورات نفسية واجتماعية»[54].

تتميز النادرة بمؤلفها المجهول الذي ضاع بين الأزمنة على عكس بعض الأجناس النثرية الأخرى التي تمتلك مؤلفًا واحدًا، مما يجعلها من الأنواع الأدبية الشعبية التي يجتمع عليها الوعي الجمعي، وتشكل التراث الشعبي للمجتمع العربي. فهي تجسيد لقصة شعبية «ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وإن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية»[55]، ثم انتقلت من «الشفوية إلى الرسم الكتابي في أطوار متعددة. انطلاقًا من رصيد جماعي وشعبي، فأخذ جيل من الرواة يقنّنون هذا السيل، ويُخضعون بعض الشيء هذا الحجم المبهم من القصص أو الحكايات لجملة من التغيرات..»[56].

وتعد نوادر جحا من الحكايات التي عرفت انتشارًا كبيرًا في الثقافة العربية وأصبحت هذه الشخصية من رموز الثقافة الشعبية العربية في اتخاذها أسلوب الهزل والفكاهة كأداة للتعبير عن واقعها، فإن حقيقة هذه الشخصية وتاريخها يغلب عليه الشك والارتياب، فقد نقلت العديد من أمهات كتب التراث العربي حكايات عن جحا بصور متعددة، فقد ورد عن ابن النديم كتابٌ قائمٌ بذاته اسمه «كتاب نوادر جحا»، وقد وضعه في أول قائمة كتيب النوادر ضمن «أسماء قوم من المغفلين، ألف في نوادرهم الكتب، ولا يعلم مؤلفها»[57]. وجاء ذكره أيضًا في كتاب «القول في البغال»[58] للجاحظ

نادرة من نوادر جحا في البغال دون إثبات لهذه الشخصية وحقيقتها، وأورد محمد رجب النجار في كتابه «جحا العربي» مجموعة من الآراء التي تجمع على اختلاف المتون التراثية العربية في التأكد من حقيقة هذه الشخصية، فالمصادر التاريخية تؤكد وجود شخصية حقيقة عرفت بـ «جحا» وهذه الشخصية اشتهرت بالذكاء، والحمق والغباء في الآن نفسه. وهذا الخلط والاضطراب في الروايات يدل على عدم استقرار الآراء حول هوية هذه الشخصية ونوادرها، فجعلها تنتقل من «الواقع التاريخي إلى الواقع الفني؛ حيث يعاد تشكيلها وصياغتها من جديد، في ضوء ما يُرتئى لها من رموز ودلالات جديدة...فتتحول الشخصية حينئذ إلى النموذج الفني أو الأدبي الذي يصبح حينئذ رمزاً دالاً على قضايا بعينها»(٥٩). فشخصية جحا أصبحت رمزاً للذكاء والغباء معًا، وهذا الاختلاف الموجود في المصادر سمح لـ «المبدع الشعبي أن يجمع بين صفاتهما المميزة، دون مساءلة من جانب التاريخ، الأمر الذي حسمه بالفعل الضمير الأدبي أو الوجدان الشعبي منذ أمد بعيد، عندما لم يشأ أن يفرق بينهما، فجعل منهما - أي من الناحية التعبيرية- نموذجًا فنيًا واحدًا هو جحا فحسب، تتسم شخصيته الفنية بالجمع بين هذين البعدين المتناقضين، الذكاء والغباء، وبذلك يكون الواقع التاريخي قد انسحب تدريجيًا ليحل محله الرمز الفني لجحا، كما نعرفه جميعًا بطلاً لنوادر الذكاء والغباء في آن، في التراث العربي عامة والإبداع الشعبي خاصة»(٦٠).

القراءة الثقافية لنوادر جحا.

*** البنى التاريخية والثقافية للنوادر:**

اختلفت التسميات المتعلقة بشخصية «جحا» فنجدها تلقب بـ أبي الغصن، وهو رجل من فزارة وولادته في الخلافة الأموية وعاش الخلافة العباسية وعرف عنه الغباء والحماقة، كما ورد عن العقاد أن جحا هو «نصر الدين التركي، وقيل عنه إنه أبو الغصن العربي الفزاري، وقيل إنه من النوكى الهاكعين، كما يقال عنه إنه من أصحاب الحالات والكرامات من المتسترين بالولاية وهم يجهرون بالهذر والبلاهة»(٦١)، ويشير الدكتور محمد رجب النجار في كتابه «جحا العربي» إلى حقيقة هذه الشخصية التاريخية وأن «جحا العربي شخصية حقيقية ذات واقع تاريخي، وأن نسبه ينتهي إلى قبيلة فزارة العربية... إذ ولد في العقد السادس من القرن الأول الهجري وقضى الشطر الأكبر من حياته في الكوفة... وبذلك تخبرنا كتب التراث العربي... وعلى الرغم من اضطراب أخباره أحيانًا في تلك المصادر فإنها تجمع في النهاية على وجوده...»(٦٢). ثم يذكر النجار وجود شخصية مماثلة لشخصية جحا الفزاري وجدت في المجتمع المصري اتخذه الشعب المصري أنموذجًا ورمزاً فنيًا «فينطقها بما يريد متخفيًا وراءها- ليعلن من خلالها -كلما عزت حرية التعبير- آراءه في نقد الحياة والأحياء، وبخاصة في نقد الهيئتين الاجتماعية والسياسية»(٦٣). فجحا بذلك ليس شخصية واحدة ويستحيل «أن تصدر عن شخص واحد لاختلاف الشخصيات التي تصورها في مجموعها، فمنها ما يكون التغفيل فيه من جحا، ومنها ما يكون فيه جحا صاحب الذكاء النادر والطبع الساخر الذي يكشف عن الغفلة ويتندر على البلاهة، ومن هذه الشخصيات من تتمثل فيه الحماقة بغير مراء، ومنها من يتحامق ويبدو في كلامه وتمثيله أنه يتكلف ما يعمل وما يقول استهزاءً منه بمن يدّعون الحكمة والذكاء»(٦٤)، ويؤكد العقاد أن تنوع الأماكن التي تروى منها هذه النوادر تؤكد استحالة صدورها عن شخص واحد «لتباعد البيئات التي تروى عنها سواء في الأمكنة أو العادات والأخلاق، فقد يُروى بعضها عن فارس، ويُروى بعضها عن بغداد أو الحجاز أو آسيا الصغرى أو غيرها من البلدان الشرقية»(٦٥)، وما يثبت فرضية استحالة صدور هذه

النوادر عن شخص واحد، اختلاف العصور الزمنية التي تتحدث عنها فـ «بعضها يتحدث عن أناس في صدر الإسلام، وبعضها يتحدث عن أناس في عصر المنصور العباسي أو عصر تيمورلنك، أو ما بعده من العصور»(٦٦).

ومما يزيد من صعوبة التحديد التاريخي لهذه الشخصية، وجود مثيلتها في الثقافة التركية حيث نجد «جحا التركي» والمعروف بـ نصر الدين الرومي الذي ظهر «في القرن السادس أو السابع أو الثامن الهجري، وكان صاحب علم وموعظة، يجمع إلى ذلك حمقًا أو تحامقًا، فتناقل الناس نوادره، ولقبوه جحا»(٦٧)، ونسبت إليه نوادر نجدها نسبت إلى جحا العربي من قبل، ونوادر أخرى لا تتوافق مع الزمن التاريخي الذي ظهر فيه، مثل نوادره مع جينكيز خان، وتيمورلنك(٦٨). لذلك فإذا كانت شخصية أبي الغصن جحا العربي «خيالية، فإن شخصية الخوجة نصر الدين الرومي الملقب بجحا أمعن في الخيال، وأبعد عن الحقيقة»(٦٩).

وليس المقصود من الحديث إنكار وجود شخصية «جحا» في التراث العربي أو تأكيده، وإنما محاولة للإلمام بالبنية التاريخية والثقافية التي ظهرت فيها هذه الشخصية، وهذا الاتساع التاريخي لظهور هذه النوادر يؤكد فرضية أنها ميراث عربي مشترك انتقل من المجتمع العربي إلى التركي عبر العلاقات التاريخية والسياسية والأيديولوجية التي جمعتهما. وهذه النوادر هي تجسيد لتناقضات فكرية وتاريخية شهدها المجتمع العربي والإسلامي عامة، جعلت منها علامات ثقافية «تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها»(٧٠)، والاختلاف والتعدد الاجتماعي والعرقي الذي ميز المجتمع الإسلامي لم يمنع ظهور نوادر تحمل بنية واحدة ومشتركة تعبر عن البنية الذهنية التي أنتجتها، بل هي دلالة على وجود متكلم خفي يقوم بإنتاج هذه النوادر وينسبها إلى شخصية شعبية تجسد الجانب الخفي في الشخصية العربية، فنوادر جحا كانت نتاج أنساق أيديولوجية مضمرة في الثقافة العربية والإسلامية أدت إلى ظهور شخصية نمطية تعبر عن المسكوت عنه في هذه المجتمعات بطرق متعددة مزجت بين الذكاء والغباء والحمق.

٢- النسق المضمر في حكايات جحا.

*** السارد واللاشعور الجمعي:**

تتم عملية السرد في نوادر جحا عبر اتفاق ضمني جماعي بين المخاطب والمتكلم على تقبل الحكايات دون توضيح شخصية السارد أو المستمع الذي يطلب عملية السرد، عبر عملية تفاعل بين السارد والمتلقي. والبنية السردية في هذه النوادر تتم عبر وجود سارد ومتلق وبطل «جحا». والسارد كما هو متعارف عليه في نظريات السرد هو «بنية مُمكنة عبر تمثليّة .وبالتالي فهو شكل تموضعي، أو أشكال من التموضع، على أساس أن نَعُدَّ التموضع بديلاً مفهوميًا يُراد منه تجاوز مشكلة التمايز بين الذات والموضوع؛ بحيث يوفِّر هذا البديل مجالاً نظريًا يصير فيه السارد منتميًا إلى موضوعه ومنفصلاً عنه في الوقت نفسه»(٧١)، غير أننا نجد السارد في نوادر جحا منفصلاً عن الحكي وخارجًا عنه، يقدم سردًا من أجل توصيل رسالة بعينها باستعماله أفعال الماضي (كان جحا...، تقابل جحا...، دخل...، خرج ...)، فنجده لا يتماهى مع الموضوع، بل هناك انفصال تام بين الذات والموضوع ويعمل على تقديم وجهة نظر المؤلف الذي يقدم هذه الحكايات إلى متلق قد يكون متفقًا معه مسبقًا وبشكل ضمني على قبول الحكي دون تقديم مصوغات سردية. وبذلك نكون أمام مؤلف ضمني ومتلق ضمني تجمعهما ثقة ضمنية غير مُسَوَّغَة توضح أن المسافة بينهما قريبة؛ ونكون أمام سارد ثقة يقدم رؤية المؤلف الضمني لهذه الحكايات «والمؤلف الضمني عبارة عن موقع داخل القصة أو الرواية، أو

صورة حقيقية أو تخيلية للمؤلف الحقيقي، وهذا المؤلف الضمني هو المسئول عن المنطق الخاص بالعالم الفني المسرود»[٧٢]. فالسرود التي تروى عن جحا تختلف فيما بينها في تقديم شخصيته، فنجده مرة الحكيم وأخرى الأحمق وبين هذا وذاك يكون الاتفاق على صحة السرد وثقة السارد، فكانت هذه الشخصية مجرد شخصية نمطية تشكلت في لاشعور الجماعة لتعبر عن وعيهم، ونكون بذلك «أمام حالة ثقافية فريدة ومتطورة في إتقانها للعبة المعارضة حيث تتخذ من المضمر النصي وسيلة للإفصاح عن المكبوت وعن معارضتها للنسق المهيمن»[٧٣]، على نحو ما نجد في نادرة جحا الحكيم والحاكم: «ذات يوم ذهب جحا ومعه قصيدة شعر إلى حاكم البلدة ومدحه بها، ولم يستحسنها الحاكم فأهداه بردعة حمار، فوضعها جحا على كتفه وخرج، فقابلته زوجة الحاكم وسألته: ما هذا الذي تضعه على كَتفيك يا جحا؟ فقال: يا مولاتي مدحتُ مولانا الحاكمَ بأفخر أشعاري فأهداني أفخر ملابسه»[٧٤]. فجحا يقوم بدور الحكيم الذي يقدم حكمته في أسلوب فكاهي ساخر. وفي مقابل جحا الحكيم والحصيف نجد نوادر أخرى تجسد الحمق والبلادة في تصرفاته، كما تجسدها نادرة «جحا والباب»: «ذهبت أمه إلى العرس وقالت له: احفظ الباب. فجلس إلى الظهر.. فلما أبطأت عليه قام فخلع الباب وحمله على كتفه وذهب به إليها... فلما رأته قالت له: ما هذا؟ فقال لها: قد قلت لي احفظ الباب، وها هو ذا معي وأنا أحفظه جيدًا»[٧٥]. وفي الحالتين يقبل المتلقي هذه النوادر على اختلافها وتناقضها وكأننا أمام متلق ساذج يقبل هذه النوادر ويصدق بأنها تصدر عن شخص واحد. ولكن في حقيقة الأمر نحن أمام مجموعة من النوادر التي تصدر عن وعي جماعي يُنشئها من أجل تحقيق هدف ثقافي واجتماعي وأيديولوجي، فيكون سرد هذه النوادر في قالب ساخر ضرورة فرضتها غاية «تعليمية... فبما أن السخفاء بحاجة إلى التعليم، وبما أنَّ التّعليم لا يكون فعّالاً إذا اكتفى بمخاطبة عقولهم، فلا مندوحة من الاستعانة باللّهو؛ أي بالسرد»[٧٦]، باستعمال السخرية التي تحافظ على توازن المجتمع وتساعد في تهذيب أخلاقه وقيمه بتقديم نماذج حكاية بسيطة تنطلق من الحياة اليومية. فالسارد والمتكلم في هذه النوادر يصدران عن اللاشعور الجمعي، وهو السارد الضمني الذي يقوم بعملية السرد من أجل تقديم محاكاة ساخرة لمشاكل المجتمع ويلقي الضوء على أخطائه بالسخرية والفكاهة فيتحول العجز إلى قوة، والغباء إلى ذكاء، والحمق إلى حكمة.

*** النسق الأيديولوجي:**

إن انتشار النوادر في العالم العربي والإسلامي في فترات تاريخية مختلفة جعلت منها ظاهرة ثقافية تعبر عن نمط ثقافي يجسد رؤية جماعية للعالم، فهذه النوادر تكررت في فترات تاريخية متغيرة وعرفت بطرق مختلفة وبأسماء متعددة وهذا يعني وجود عوامل وقوى اجتماعية وثقافية وسياسية وحتى أيديولوجية أدت إلى تكرار هذه النوادر الجحوية بصور متعددة.

من الواضح أن شخصية جحا العربي تختلف عن شخصية جحا المصري أو جحا التركي، فكما أشرنا سابقًا، الفترات التاريخية التي ظهرت فيها هذه الشخصيات تؤكد على أنها ليست شخصية واحدة ولا يمكن أن تكون كذلك بأية حال من الأحوالِ، لذلك فالدراسة الثقافية هنا لا تهتم بدراسة الفعل الفردي لشخصية جحا الذي أنتج هذه النوادر؛ وإنما البحث في القواسم المشتركة بين هذه الشخصيات الجحوية التي أنتجت هذه النوادر ذوات النواة الفكرية الموحدة التي تعبر عن قضايا اجتماعية وثقافية واحدة، فشخصية جحا أصبحت ضرورة ثقافية استعملت «كأداة تعبير ومواجهة حتى لو كانت سلبية في الوقت الذي يصبح الناس غير قادرين على التعبير والمجابهة ...كما يعني

من ناحية أخرى، أن ظروف العصر التاريخية هي المسئولة عن النوادر الجحوية، ومن ثم ... مسئولة عن ظهور الشخصية الجحوية»(٧٧). بالإضافة إلى ذلك لا يمكن إغفال وجود صراع فكري في هذه المجتمعات أدى إلى ظهور هذه النوادر وقدم توصيفًا لوضع إنساني أو بالأحرى تقديم «نموذج قومي واحد قادر على مسايرة الحياة والتطور معها، تعبر من خلاله عن الكثير من مناحي الحياة عامة، والسياسية والاجتماعية خاصة، بأسلوب مميز هو أسلوب التندر والتهكم والسخرية، وجعلت منه في النهاية تجربة أمة بأسرها في رمز واحد هو جحا»(٧٨).

وعلى الرغم مما يميز الساحة الثقافية العربية من تنوع أدبي وثقافي كبير فإن ظاهرة نوادر جحا استطاعت أن تحتل مكانة واسعة ومهمة في الثقافية العربية عبر مختلف عصورها، وهذا يؤكد وجود استجابة جماهيرية وقوة فاعلة ساعدت على تقبل هذه النوادر وانتشارها. فالمجتمع الذي أنتج هذه النوادر يعيش حالة من الصراع الفكري والأيديولوجي عبرت عنه هذه الظاهرة الثقافية التي تتميز بالتناقض في بعض الأحيان، أو على الأقل عند قراءتنا الأولى لها، أين نجد امتزاج الذكاء مع الغباء، والحكمة مع الحمق، والكرم مع البخل، وهذا التناقض الظاهري يؤكد وجود وجه ظاهر لهذه النوادر وآخر مضمر عمل على توجيه الفعل الثقافي وتحقيق غايات مضمرة حاول تمريرها عبر نوادر شعبية توظف القضايا الاجتماعية اليومية والبسيطة التي تمس حياة كل فرد في المجتمع.

لقد عملت هذه النوادر على تناول جل الموضوعات الاجتماعية، فتنوعت بين الحديث عن الدين، والسياسة، والحكم، والعدالة، والعادات والتقاليد، والمرأة، والأخلاق الاجتماعية بطرق علنية دون خوف من أية سلطة، سواء السلطة السياسية الحاكمة أو السلطة الاجتماعية والمتمثلة في العادات والتقاليد. فهذه النوادر تعبر عن أنساق ثقافية متعددة، غير أن نسق نقد النظام السلطوي هو النسق المضمر الذي يعمل على توجيه الوعي الثقافي للمجتمع بتسليط الضوء على هذه الظواهر واستعمال أسلوب السخرية والتهكم الفكاهي ظاهريًا، ونقد هذه المظاهر وإبراز الأيديولوجيا المهيمنة على الوعي الاجتماعي والثقافي. ولقد قصدنا إبراز هذا النسق الأيديولوجي المضمر الذي يعمل على تنوير الوعي وتغيير الفعل الثقافي، من خلال إبراز ممارسة هذا الفعل في مجالاته المتعددة، ويمكن تلخيصها في:

- السلطة الأسرية.
- السلطة الدينية.
- سلطة التقاليد والعادات.
- سلطة الحكم والسياسة.

لقد عملت هذه النوادر على تجسيد هذه الأيديولوجيا عبر صور مختلفة تنوعت بين الذكاء والغباء، كما عملت المواضيع المتناولة على اختيار الأسلوب، فنجد أن هذه النوادر وظفت في مواضيع معينة أسلوب الذكاء والحكمة، وفي مواضيع أخرى نجد أسلوب الغباء والحمق. وسأحاول الوقوف عند هذه الصور وإبراز الأيديولوجيا المضمرة خلفها:

الصورة الأولى: جحا الذكي الحكيم.

ارتبطت صورة جحا الحكيم بالنوادر التي تقوم بتوجيه سلوكات خاطئة ارتبطت بنقد السلطة السياسية الحاكمة، أو بنقد عادات منتشرة، أو نقد السلطة التي تختفي وراء الأفكار الدينية لنشر توجهاتها، ويمكن تقديم نماذج عن ذلك:

- «أراد جحا أن يعلم ولده كيف يتعامل مع الناس فيعمل ما يُعتقد أنه الحق، ولا يهتم بكلامهم فركب حماره وجعل ابنه يمشي خلفه، ومرا أمام جماعة فقالوا: انظروا إلى هذا الرجل الذي خلا قلبه من الشفقة، يركب هو ويترك ابنه يمشي، فنزل جحا ومشى وأركب ابنه، ومرا على جماعة، فقالوا: انظروا إلى هذا الغلام المجرد

من الأدب يركب الحمار ويترك أباه يمشي. فركب جحا هو وابنه على ظهر الحمار وسارا، فمرا بجماعة فقالوا: انظروا إلى هذا الرجل القاسي يركب هو وابنه ولا يرفقان بالحمار، فنزل جحا وابنه وساقا الحمار ومشيا خلفه، فمرا بجماعة فقالوا: انظروا إلى هذين المغفلين يتعبان من المشي وأمامهما الحمار. وبعد أن جاوزهم حمل وابنه الحمار وسارا به حتى مرا بجماعة فضحكوا منهما وقالوا: انظروا إلى هذين المجنونين يحملان الحمار بدلاً من أن يحملهما. فقال ابن جحا لأبيه: يجب يا أبي أن نرمي الحمار في البحر حتى نستريح من لوم الناس. فقال جحا: ولو فعلنا ذلك أيضا لاتهمنا الناس بالجنون، فأنت لن تسلم من لوم الناس على أية حال، ولن تستطيع أن تظفر برضاهم جميعًا مهما فعلت يا بني؛ لأن لكل منهم رأيًا خاصًا ينبع من هواه، فافعل ما تعتقد أنه الحق ويرضي الله»[٧٩].

فهذه النادرة مثلاً تقدم توصيفًا لسلوكات ثقافية منتشرة في المجتمع، وإشارة إلى الأسلوب الذي يجب أن يسلكه الإنسان في تعاملاته مع الآخرين. فهي تسعى إلى فضح التعاملات الخاطئة التي انتشرت في المجتمعات وتعبر عنها بأسلوب ذكي، وهذه الطريقة نجدها متكررة مع مجموعة من النوادر التي تنطق بلسان جحا الحكيم. إن هذه النوادر تقوم بنقد سلطة المجتمع، والعادات والتقاليد التي تفرض على الفرد.

وهناك نوع من هذه السلوكات الثقافية التي انتشرت في المجتمع، ونقصد بذلك التكلم بأسلوب ديني وربط كل التصرفات به، وأمثلة ذلك ما ورد في هذه النادرة التي فسرت فرقعات سقف بيت قديم بالتسبيح: «سكن جحا في دار قديمة، ذات سقف من خشب فكان يسمع أصوات فرقعة آتية إليه من السقف فاشتكى إلى صاحب الدار فقال له: لا تخف إنه يسبح الله. فرد جحا قائلاً: أخشى أن تكثر عبادته فيخر ساجدًا فوقي»[٨٠]. وهذا نوع من الضغط النفسي ونشر أفكار تمارس سلطة الدين على الأفراد لتتقبل كل التصرفات الخاطئة .

لقد حاولت نوادر جحا الحكيم كشف الواقع الاجتماعي والثقافي الذي ساد هذه المجتمعات، فهي لسان حال المجتمع ووضعه، وفيها نجد ما كانت تمارس على الأفراد من سلطة تتحكم في حياتهم وفي سلوكاتهم، وهذا الواقع ما هو إلا نتاج قبولهم بقوانين «الحمير» وعدم مواجهتها، مثلما عبر عن ذلك في هذه النادرة: «ذات يوم دفع جحا اللجام مِن فَكِّ حماره فجمح به ولم يستطع أن يمسك زمامه، فانطلق علَى غير هدى، فاستسلم جحا إذ لم يكن له هدف إلا المحافظة على حياته من الخطر. فرآه أناس وقال له أحدهم: إلى أين يا جحا؟ فقال جحا: إلى حيث يريد الحمار يا سيدي ما دمنا قد رضينا أن نعيش بعقل الحمير»[٨١]. فعلى الرغم من تقديم النادرة بأسلوب ساخر فإنها تخفي في طياتها صراع فكري، ورفض داخلي لواقع مفروض على المجتمع، وليس لهم طريقة لمواجهته إلا بالسكوت عنه أو البحث عن أسلوب يستطيع الهروب من صرامة هذه السلطة.

كما أن تقديم النوادر في قالب ساخر أبلغ وأكثر تأثيراً في النفوس من التهكم، فهي تنقد الواقع بطابع مرح يخفف من وقعه على النفوس، وهو أسلوب لا يقصد به التسلية من أجل التهريج بل هو في جوهره «دواء مجهر يزيل من النفس أدران الهم والقلق واليأس والحقد والتشاؤم، حتى ليمكن أن نتحدث عن نوع من التطهير الكوميدي»[٨٢]، فهذه النوادر أُستخدمت كسلاح اجتماعي وثقافي موجه ضد بعض الأفكار التي يرفضها المجتمع وتنبذها القيم، وبذلك تكون هذه النوادر مجرد استجابة لمتطلبات المجتمع ورد طبيعي على الأيديولوجيات المضمرة.

الصورة الثانية: جحا الغبي الأحمق.

عند الاطلاع على المواضيع التي تناولها جحا الأحمق نشعر وكأننا أمام نصوص متناقضة تصدر عن بنية فكرية مختلفة، فهي نصوص تتناول مواضيع هامشية في ظاهرها ولكنها تستدعي المساءلة، وأقدم نماذج عن هذه النوادر:

- «توضأ جحا يومًا ولم يكف الماء رجله اليسرى فلما قام إلى الصلاة وقف على رجله اليمنى ورفع رجله اليسرى. فقيل له: لماذا فعلت ذلك؟ قال: إن رجلي هذه غير متوضئة»(٨٣).
- «ضاع حمار جحا «فجعل يبحث عنه ويقول: الحمد لله، فسألوه: ولماذا تقول ذلك؟ فقال: أحمد الله لأني لم أكن راكبًا الحمار وإلا لكنت ضعت معه»(٨٤).
- «لقي جحا رجلاً «فسلم عليه باشتياق، فقال له الرجل: هل تعرفني؟ فقال جحا: إني رأيت قفطانك وعمامتك مثل قفطاني وعمامتي فظننتك أنا»(٨٥).
- «انطفأ السراج في إحدى الليالي، فقالت له زوجته: هات الكبريت في جانبك الأيمن، فقال لها جحا: يا امرأة هل أنت مجنونة، كيف أعرف يميني من شمالي في ظلمة الليل»(٨٦).
- «طلب رجل من جحا حماره، فأنكر أنه موجود في المنزل، فنهق الحمار، فقال له: ها هو ذا الحمار ينهق، فقال له جحا: يا أخي أتصدق الحمار ولا تصدقني بهذه اللحية المملوءة بالشيب»(٨٧).

النوادر -إذن- تعبير عن وضع ثقافي واجتماعي وأيديولوجي، وليس من الطبيعي أن تصدر نوادر الحكمة والغباء من شخص أو حتى مجموعة أشخاص لتصور وضعًا متناقضًا، لذلك فإن نوادر الحمق التي تصدر عن شخصية جحا ما هي إلا غطاء وستار يتخفى وراءه من أجل تمرير مواضيع أخرى تقوم بنقد الوضع السائد في هذه المجتمعات. إن أسلوب الحماقة التي نجده في هذه النوادر هو أسلوب من الأساليب التي تستخدمها هذه الشخصية للتعبير عن موقفها، وتقديم موقف مضاد وثقافة مواجهة لتنسج لنا هذه النوادر «صورة النسق المضاد الذي يرفض محاولات السلطة في جعله عبدًا يوظف قدراته الإبداعية وأدواته الفكرية من أجل امتدادها وتزين قبحياتها وتجاوزاتها»(٨٨).

الصورة الثالثة: جحا بين الذكاء والحمق.:

ونجد نموذجًا آخر في طريقة تقديم النوادر، ويتعلق بأسلوب لا يظهر الذكاء أو الغباء، بل يظهر وجه آخر لشخصية جحا، تتمثل في جحا الذي لا يستطيع مواجهة سلطة المرأة، فيظهر لنا جحا الرجل الذي يخاف مواجهة المرأة الذكية، المتسلطة، فيسعى لاستعمال أساليب المكر لمواجهتها. ويمكن تقديم نماذج على ذلك:

- «طلب رجل أن يستعير حمار جحا، فقال له جحا: انتظر حتى أستشيره ثم دخل البيت وخرج، وقال للرجل: إن حماري لم يرض، وقال لي: تدفعني للناس يضربوني ويقولون لي: يا حمار الكلب»(٨٩).
- مرض جحا و «أخذ يشتد حتى ظن أنه هالك، فقال لزوجته: البسي أحسن ثيابك وتزيني بأنواع الزينة وتعالي أمامي. فقالت له: كيف أترك خدمتك في مثل هذه الساعة، وأنت في مرض الموت، هل تظن أنني عدمت الوفاء إلى هذه الدرجة؟ وهل تعتقد أني جاحدة للمعروف حتى أتزين وأنت تقاسي المرض؟ فقال لها: مهلاً يا عزيزتي، إني أرى ملك الموت يحوم حولي، ولعله إذا رآك بتلك الثياب الفاخرة والهيئة الجميلة، ربما يتركني ويأخذك»(٩٠).
- «حين عزم جحا على الزواج، أراد أن يجهز بيته ليكون معدًا لاستقبال الزوجة، ولائقًا للحياة الزوجية، فأحضر لذلك نجارًا، وطلب منه أن يجعل خشب السقف في الأرض ويجعل خشب الأرض في السقف. وسأله النجار عن سبب ذلك، فقال جحا: الناس يقولون إذا تزوج

الإنسان انقلب عالي البيت سافله، وأنا سأتزوج قريبًا ولذلك أريد أن يعود كل شيء إلى مكانه الطبيعي»(٩١).

«تزوج جحا، اختارت له إحدى الخاطبات زوجة ولم يرها إلا ليلة زفافها وكانت مفاجأة آلمته كثيرًا؛ إذ اكتشف أنها دميمة الشكل فتقبلها كما تقبَّل مصائب عمره. وفي الصباح تقدمت إليه عروسه على استحياء وفي دلال، وقالت له: أرجو أن تخبرني عن أقاربك الرجال، أيهم أظهر أمامه، وأيهم اختفي منه. فقال لها: أظهري نفسك لكل الناس واختفي منِّي أنا»(٩٢).

«قيل لجحا: إن امرأتك قد أضاعت عقلها، ففكر قليلاً ثم قال: أنا أعلم أنه لا عقل لها، فدعني أتذكر، يا ترى ما الذي أضاعه؟»(٩٣).

«جاء إلى جحا رجل يبدو عليه الارتباك وقال له: إن امرأتي تشاجرت مع جارتها حتى أمسكت كل منهما بخناق الأخرى، فتعال لعلك تستطيع أن تصلح بينهما، فقال له جحا: هل تشاجرتا من أجل العمر؟ فقال الرجل: لم يكن الشجار بينهما بسبب الأعمار، فقال جحا: ما دام الأمر كذلك فاذهب ولا تخش شيئًا، ولعلهما قد تصالحتا»(٩٤).

لقد عملت هذه النوادر على إبراز الجوانب السلبية في علاقة جحا بالمرأة (الزوجة)، وفي هذه الرؤية المأساوية للزواج، والموقف العدائي للزوجة والمرأة هو استدعاء للمكبوتات المتراكمة في الثقافة الشعبية اتجاه العلاقات الزوجية، فهذه النوادر الواصفة لعلاقة جحا بزوجته هي تنبيه على الجانب المقموع في اللاوعي الثقافي والشعبي في الحضارة العربية، فهي المرأة ناقصة عقل، وهي الزوجة المتطفلة، والمرأة الغبية التي تهتم بصغار الأمور، وفي كل هذا تقديم صورة نمطية التي تختزنها العادات الاجتماعية المترسخة في الثقافة الذكورية و «تنميط المرأة في صور جاهزة تشوهها، وأشكال إنتاج الثقافة لهذه الصور والترويج لها»(٩٥).

حين نقرأ نوادر جحا وعلاقته بزوجته ندرك أنها انتقادات لسلوكات اجتماعية عرفت على أنها عادات وتقاليد ولكنها منبوذة ومرفوضة من طرف الفرد، ويلجأ إلى هذه النوادر من أجل تسليط الضوء عليها، فهذه النوادر هي «سلاح داخلي يقوم بوظيفة النقد والإصلاح بالنسبة إلى الجماعة ذاتها؛ لأن بهجومه على العادات والأفكار البالية إنما يعمل على تجديد حياة الجماعة وتطورها»(٩٦)، فهذه النصوص هي جزء من سياق تاريخي واجتماعي وصراع داخلي بين الرجل /المرأة في المجتمعات العربية. وليس المقصود منها وصف علاقة جحا مع زوجته حقيقة، بل وصف للأفكار التي ينشرها المجتمع عن المرأة التي تنظر إليها نظرة دونية.

خاتمة.

تعمل الثقافة على خلق نماذج نمطية تجسدها نوادر شعبية تحاول فيها تعرية الأنماط المنبوذة اجتماعيًا، والأفكار التي يعجز الأفراد في مواجهتها والوقوف في وجهها، لذلك تعمل الجماعة على خلق هذه النماذج الحكائية في قالب فكاهي ساخر تعمل على الوقوف والتصدي لمثل هذه الأفكار دون أن تكون في مواجهة الأفكار والمعتقدات الاجتماعية، فتكون هذه النوادر هي الحصن التي يختبئ وراءها الفرد ليحمي نفسه من أي نظام سلطوي. فهذه النوادر هي في حقيقتها نتاج تجارب اجتماعية مشتركة تراكمت في اللاوعي الجماعي ساعدت على انتشارها أنساق أيديولوجية خفية صنعها المجتمع وعمل على انتشارها عبر خطابات حكائية شفوية، فهذه النوادر شكلت سلاحًا مضادًا للتقاليد المخزونة في تراثنا، نتيجة التناقضات الثقافية والفكرية والاجتماعية التي عرفها التاريخ الجمعي للأمة العربية.

البنيات الثّقافية المتصارعة

قراءة ثقافية في نصوص شعرية حديثة

محرز راشدي*

مهاد نظري:

مُنطلق هذا البحث هو اعتبار الثّقافة مُعطى مُركّبًا أو بوليفونيًّا على درجة عالية من الأهمّية. الأمر الّذي دفع بالدّارسين والمهتمّين بالشّأن النّقدي والأدبي إلى الإصغاء إلى صوت الثّقافة، وإيلائه عميق النّظر، بل الاستدراك على المناهج الشّكلانيّة والبنيويّة الّتي تمحّضت للمنجزات الأدبيّة بصفتها أكوانًا علاميّة مُسيّجة، وصرفت كلّ الجهود في تدبّر «الدالّ» دون كبير عناية بـ «المدلول».

هذا الاستدراك يعني إعادة دمج النّصوص في حقول اشتغال ثقافيّة مفتوحة، والقطع مع هاجس إغلاق النصّ والاتّجاه نحو ممارسة ملتزمة برتق الجسور والقنوات بين النصّ ومختلف الحيثيّات الحافّة به والمتسرّبة إليه من منافذ اللغة ومسامّ الحقول التلفّظية المُثقلة بالذّاكرة، وعليه انبجس وعيٌ نقديّ نافذ لا يسقط من حساباته «المداليل»، ولا يهمل «المُحتوى»، ويعيد مراجعة مقولتي «اللّزوم» و«التعدّي»، اللّتين وجّهتا الدّرس النّقدي وتحكّمتا فيه إلى حدّ بعيد.

وجدير بالذكر أنّ مصطلح «الثّقافة» قد تم تحديد مفهومه على ضوء مفاهيم الهيمنة عند غرامشي، والسّلطويّة عند فوكو. فلم يعد الإنتاج الثّقافيّ يُفهم على أنّه تعبير موضعيّ أو ذاتيّ خالص، وإنّما هو نتاج يندرج ضمن مجموع من القوى الاقتصاديّة والسّياسية والاجتماعيّة تقوم بينها علاقات السّيطرة.

ولقد انحاز رولان بارت إلى الوجود التّاريخيّ للأدب، وإلى المراجع الثّقافية الأدبيّة، وعقد عروة وثقى بين الحقل الأدبيّ والحتميّة الثّقافيّة، وأعلن في صيغة جهريّة أنّ «العمل الأدبيّ ليس ثقافيًّا بشكله فقط، ولكن بفضل الأثر الّذي يُحدثه في المستقبل أيضًا. وهذه المُلاحظة تنطبق بالفعل على كلّ أثر فنّي»[1].

ونحن إذ نعتبر جسد الثّقافة يتحلّل في الخطاب اللّغوي عامّة والأدبي خاصّة، فإنّنا نتمثّله من جهة كونه مقولات متصارعة بالكاد تتجلّى للقارئ العجول، وبالكاد ترفع عنها الغطاء القراءة النّاعسة. وفي هذا المُستوى يصبح النّظر في المُضمرات والحفر في شجرة النصّ الأبعد غورًا هو المطلب الأوكد، والأكثر مشروعيّة. فالمتعامل مع أنسجة

*ناقد وباحث تونسي.

النّصوص الأدبيّة إنّما واقع في غواية متاهة من المعنى تلعب لعبة «الخفاء والتجلّي»، وتحجب أكثر ممّا تشفّ وتكشف.

وفي برنامج النّقد الثّقافي يستوي النصّ موضوع الدّرس والمعالجة النّقدية نصًّا مُثقّفًا تتنازعه مشارب كثيرة، وتقوم في أنحائه ألسن عديدة، ويحفل من ناحيته بموهبة الصّائغ الذي يُذوّب الأضداد ليصنع منها معدنًا مائزًا.

وهاهنا سنقف عند المتن الشّعري الحديث، ناهيك أنّ الشّاعر الرّومنطيقيّ وما بعد الرّومنطيقيّ، وجد نفسه يعيش مثيل المتنبي «غريب الوجه واليد واللّسان..»، بل هو شاعر لعين/رجيم تخلّى عنه المسيح، وأشاحت عنه بوجهها آلهة الجمال والخصب، فانبرى يتحقّق من معاناته ويختبر آلامه في أطر جحيميّة تهدّد كيانه بالاقتلاع، وتتوعّد نضارته بالذّبول والشّحوب. ولذلك التفت إلى الجسد بصفته مجلى للثّقافة وخزّانًا للمعاني وشرفة تمدّ جسور التّواصل وتواجه الثّقافة الأحاديّة الأفقيّة القاهرة بأخرى تؤسّس للبدائل. وقرّرنا دراسة مقولات من قبيل «المشي»، و«الخرس»، و«الالتهام»؛ لأنّها بالأساس حالات ثقافيّة تعبّر عن وضعيّة الكائن داخل سياقاته الضيّقة والرّحبة، وتمثّل نسيجًا رمزيًّا بانيًا لهويّته مخصوصة، فـ «الرّموز تغلّف حياة الإنسان»[٢]، وتستبعد براءة اللّغة، بقدر ما تنصرف عن الكتابة البيضاء ولا تعترف بالكلام المُحايد، النّافي لكلّ تحديد أيديولوجيّ[٣]. بالإضافة إلى ما ذكرنا، تتحدّد الثّقافة بعلاقات الهيمنة، وبجملة من المناويل والآليّات القهريّة، وهذه العلاقات تتسرّب في الملفوظات لتضيء إقامة المبدع الاجتماعيّة أو القيميّة ولتنير تلك الأركان المعتّمة في النّصوص؛ إذ لا يخلو نصّ من بؤر نفسيّة هي بمثابة الكوة التي نطلّ منها على نسق ثقافيّ برمّته.

وفي هذا المضمار ينحو النّقد الثّقافيّ منحى الاهتمام بما يُعتبر حيلةً، وصيدًا للمحظور، وأشكالاً أدبيّة خارجة عن المتعارف، ومُختلف ضروب اللّعبة، والاقتباس، والاستشهاد...فجميعها ممارسات مواجهة، يسعى النّقد الثّقافيّ إلى اعتبارها بمثابة إستراتيجيّات مقاومة. ومن خطط الشّاعر الحديث في مناكفة الكائن، واستنكار الواقع، ومواجهة الثّقافة المستتبّة، خطط مجهريّة، يخطئها النّظر الأداتي؛ لأنّها مُنحلّة في الأنسجة النصّية بطريقة غير فجّة، وهي تشكّل بطريقة أو بأخرى صورة هذا الشّاعر، وتبني هويّته الّتي ترنو إلى أن تكون متميّزة. ونحن نعني بهذه الخطط: المشي، والعمى، الصّمت والخرس، والالتهام.

١- الشّاعر الماشي.

إنّ المشي في عموم تأويله حركة تأبى السّكون، ونزعة للامتداد عبر المسافات تقاوم الكمون، وضرب من السّيلان المناهض لثقافة الجمود والتخثّر. يمكن للمشي في سياق ثقافة العالم المعاصر المعقلنة أن يتبلور صورة من صور الحنين القديم، أو شوقًا إلى الآتي، وضربًا من ضروب المقاومة. فالمشاة هم المتصورون على مواقعهم ومنازلهم الاجتماعيّة من أجل الحضور جسديًّا في عراء العالم والالتحام بالمكان والزّمان ومكاشفة الذّات. وقد بدأ هذا المسار فيلسوف المطرقة نيتشه الذي أمعن في تدمير الأنساق وتخريبها من إلقاع والأساس فقد «صقل نيتشه بأناة إرادة القوّة من خلال مشيه الطّويل في الجبل، ومن خلال حياته في الهواء الطّلق على القمم...»[٤].

فالمشيُ اقتدار على التّفكير، والسّياحة الفكريّة في الأرض، والضّرب بعصا التّرحال، والانخراط في التّأمّل، والسّفر في أعماق الذّات، ونشر الكيان على الطّريق، وبسط المعنى بين التّائهين. وهو في هذه الحال معركة لا يخوضها إلّا المتطلّعون إلى الطّيران، والتّحليق في أمداء العرفان القصيّة. ولا عجب وقتئذ أن يكبر باشلار في نيتشه تجربته المذكورة فيقول: «المشيُ هو معركته. المَشيُ هو

الّذي يُعطي زرادشت الإيقاع الحيّ. فزرادشت لا يتكلّمُ جالسًا ... يُقدّم مذهبه وهو يمشي بحيويّة»[٥].

من ناحية مقابلة نلاحظ أنّ وضعيّة الجسد في مجتمعاتنا المعُاصرة وضعيّة حرجة، نظرًا إلى التّقليل من أهمّية المشي وتبخيس دوره، والاكتفاء بتثمينه متى كان أداة لتزجية الوقت ولتمضيته في ما لا يُجدي. وهذا يُفهم في ظلال نظام رأسماليّ وحشيّ أمعن في تشييء الجسد وتسليعه، ومحاولة اختصاره في أبعاده المادّية الخالصة، والتّفويت في المناحي الرّوحية المؤسّسة للكينوني. وحسب هذا المنظور يتعارض التسكّع مع مقتضيات الثقافة الرّاهنة الّتي تعوّل على جدول من القيم معلوم، لعلّ أهمّ سماته الكسب والنّجاعة والسّرعة والجاهزيّة المطلقة للعمل. وفي هذه الحال يشكّل المشيُ مفارقة تاريخيّة في عالم يسوسه الإنسان المستعجل وتسوده العجلة. ويصبح مسلك التلذّذ بالدّروب الزّمانيّة والمكانيّة في ثقافة الحداثة مسلكًا مطويًّا. ولكنّه بالنّسبة إلى الشّعراء أفانينُ من المتعة، ومراتعُ للتّذوّق واللّذاذة، فيها يتزوّد الشّاعر الماشي بزاد المعاني المُستنبتة من الاحتكاك بالتّراب، والتّماسّ بالنّبات، والالتحام بالجداول والخمائل. إنّ المعنى ضربٌ من اللّقاء الحاصل بين الماشي وموجودات العالم، ومحرقةٌ منها يستولد الضّارب في الطّريق عناوينه الثّقافية الضّديدة. يقول الشّاعر المصريّ صلاح عبد الصّبور:

وَمَشـيْنَا مـرّةً في اللّيْـلِ، والوجْـدُ طلاسـمْ
فنشـقْنا ثـورةَ العطْـر، وقبّلنـا التّمائـمْ
وشـهدنَا في انتصـاف اَللّيْـلِ ميـلادَ النّسـائمْ
ورجعْنـا في ثيـابِ الفَجْرِ، نَبـدو كالتّوائمْ[٦]

إنّ المشي بالنّسبة إلى شاعرنا سخريّةٌ من ثقافة الحداثة، ومدرجٌ من مدارج استشعار العالم وتحسّس موجوداته. بموجبه يتذوّق الماشي الزّمن السّائل تحت قدميه نهرا، ويسلك طريقًا أطول للوجود، ويُلقي نظرة هيدغيريّة على العالم، ويعيش الدّهشة والألق، ويكتشف الجسد ويستغرق معرفته بفضل عالم مُخصّب بالمعاني، ومُترع بموارد الحواسّ الفاتنة. ناهيكم أنّ المشي يشقّ مسربًا هادئا، مهيًّا للافتتان بالزّمان والمكان، وعلى ضفّة نقيضة لا يعتدّ بالوسائط التّكنولوجيّة الحديثة. إنّه إذن امتحانٌ في الحرّية، ومفاوضةٌ لتحقيق فعل المشاهدة ونيل الرّؤى، ومناسبةٌ لاستهداف لقاء من لقاءات الفجاءة في أحد المُنعطفات. هكذا يتخفّف الماشي من أثقال العالم، وينزعُ عن كاهله أعباء الثّقافة السّائدة ويشقّ لنفسه صراطًا مُستحدثًا في هذا الكون، يختبر من خلاله جذل الحياة، وهزّة الدّهشة الأولى، دهشة انفتاح العين على كتاب الشّعر والجمال المنتقش في الأرض. يتغنّى صلاح عبد الصّبور بهذي المعاني فيقول:

ألا ما أجمل الإنسـان حينَ يجوسُ في أرضهْ
يُقلّـب جذْبها في الخصْبِ جذلانا
وحين يشـقّ بالمحراث مَملكتهْ
أخاديدًا ووديانًا[٧]

فالمشيُ وإن تجلّى في ثوب نزهة بسيطة فإنّه يؤجّل مراسمَ الضّجر ويضع بين معقوفتين ثقافةَ الكدر الّتي تقضّ مضاجعَ الإنسان المعُاصر وتشرب بهجته وتشطب ألقه. ومن منبر ثان يصعد بنا إلى أصولنا الأولى؛ أي إلى احتكاك اَلأشياء، وتولّد الحرارة منها. واستباعًا فهو يصلح أن يستقرّ مقياسًا لسبر الأعماق، ولقيس القيم التي عمدت ثقافةُ الرّتابة والمفهمة إلى محوها وطمس معالمها. وبذلك يُنعش شاعرنا في هذه الوضعيّة جوّانيةً يتهدّدها التّلف، ويحاصرها صخبُ الثّقافة الجمعيّة، ويتوعّدها بسنوات الجراد والجدب.

إنّ الدّروب الوعرة والشّعاب المسطورة هي عبارة ذاكرة أيقونيّة خلّدها في الأرض أثر المُشاة الّذين تردّدوا إلى الأماكن على مرّ الزّمن. أو هي التّوقيعات المجهريّة لكلّ ماش دون تحديد أو تمييز للهويّات. إنّ عبورَ هذه الطّرقات التّرابية يقود إلى تقليد مجموعة من المشاة الآخرين. الطّريق هو أثر ترابيّ وسط العالم النّباتيّ أو المعدنيّ، والأرض الّتي تدكّها الخطوات المطبوعة الّتي لا تحصى هي علامة الإنسانيّة؛ إذ ليس للأرجل عدوانيّة العجلات الّتي تسحق كلّ ما يعترض سبيلها دون رحمة وتطبع في الأرض جروح مرورها. بالنّسبة إلى الماشي ما يهمّه فقط هو الطّريق، ومكان الوصول ليس في الغالب سوى تعلّة. أغلب الأحيان يكون الماشي رجلًا لا حساب له يؤدّيه لأحد، إنّه رجل المناسبة، مُتسكّع الظّروف الّذي يتموّن ممّا يلاقيه على طول الطّريق. الماشي في زمن بطيء على مستوى الجسد والرّغبة. يشارك الماشي بكلّ جسده في اندفاعات العالم، فيلمس حجارة أو تراب الطّريق، ويغطس في المستنقعات أو البحيرات. إذن المشي تجربة حواسّية كاملة تهمل أيّة حاسّة، وفي هذا المضمار يترنّم عبد الصّبور باتّحاده بذكرى الأمكنة والأزمنة فيقول:

أتجوّل في تاريخي، أتنزّه في تذكاراتي
أتّحد بجسمي المُفتّت في أجزاء اليوم الميّت
تستيقظ أيّامي المدفونة في جسمي المفتّت
أتشابك طفلًا وصبيًّا وحكيمًا محزونًا (٨)

أمّا بخصوص البحث عن الصّمت، فالأمر بالنّسبة إلى الماشي هو البحث عن عالم هاجع وديع داع إلى تأمّل شخصيّ، إلى انحلال الذّات في جوّ ملائم. يسلك الماشي طريقًا مُختصرة ليستمتع بهذا السّكون، وإن لم يكن وحيدًا فإنّه يستفيد من كلام يسمعه من غيره ويعيش معه الحوار. هناك فترة تعليق للوقت يُفتح فيها ممرّ يهب الإنسان إمكانيّة وجود مؤونة من المعاني ومن القوّة الدّاخليّة قبل العودة إلى ضوضاء العالم والهموم اليوميّة. يشعر الإنسان الماشي عند كلّ خطوة من خطواته بقسوة العالم وبضرورة استمالة الّذين يلتقيهم على طريقه بودّ. ويبتعد عن ذاته ويجدّد انتماءه إلى مجموعة أوسع تدعوه من جديد إلى هشاشتها وقوّتها. فالتّجربة على الأقدام نشاط إناسيّ يُساعد على المعرفة والإدراك والفهم، ويعمّر منزلة الفرد في نسيج العالم بالأسئلة عمّا يقيم الصّلة بالآخرين.

المشي أرضيّ أفقيّ وهو أيضًا غطس في المكان وتذوّق يحرّض في الإنسان الإحساس بالمقدّس، والانبهار بشمّ رائحة الصّنوبر الّذي سخنته الشّمس، فتصير «الألفاظ محار الأشجار»(٩). ولذلك كثيرًا ما يلجأ الشّاعر الحديث إلى رسم صورًا لنفسه تكون منتزعة من أصول نباتيّة، فذلك يقرّبه من جوهر الشّعر؛ إذ الشّعر في أصل معناه رؤية للعالم بعينيْ طفل، بعينيْن بريئتين وصافيتيْن، ترتدّان إلى البدايات الأولى، إلى لحظة الاندهاش؛ حيث التماس البكر مع الأشياء قبل ظهور العقل المفُسّر والمقنّن للظّواهر قبل ظهور المفهمة La conceptualisation. وقد تعود كثير من الصّور الشّعرية إلى أصول نباتيّة صلاح عبد الصّبور فهو منفتح على النّبات والأشياء الخرساء، يؤدّي بها/عنها المعنى، وهي في ثقافة الجموع خرساء صامتة. ولكنّها في تقويم الشّاعر الماشي ناطقة بالمعنى ولا تدلّ جهارًا بل اعتبارًا.

٢- الشّاعر الأعمى.

من البدهيّ، والثّابت، أنّ الثّقافة الجماهيريّة الأفقيّة الغالبة إنّما تعتدّ بجارحة العين. فالعين رسول من بين مجموعة الرسل المعدودة «الحواسّ» والمنذورة لربط الأواصر، ومدّ الجسور بين الإنسان والإنسان، بينه وبين الأشياء والموجودات التي تؤثّث العالم. وبالتّبعيّة فإنّ منظور هذه الثّقافة مُختزلٌ في العقلي الأرضي حيث يمتدّ البصر، ويُلقى على الموجودات، فهو إذن مُحيّزٌ

في المكان، ومضروبة حوله الحدود والتّخوم. ثمّ إنّه مجبول على ضوء النّهار، ويرتكس متى خيّم اللّيل وعمّ الظّلام، وهو حينئذ مُحيّز في الزّمان، مُنضبط للمواقيت المتُواطأ عليها.

وعلى ضفّة نقيضة من ذلك كلّه، وجدنا الشّاعر الرّومنطيقيّ كائنًا ليليًا، يلبيّ نداء الشّبح، ويقتبس من نار القلب جذوة يستضيء بها. بل يضرب صفحًا عن عالم الحواسّ ومدارات الأعضاء، ويقفز عليها ليتصالح مع ملكات النّفس، تلك القوى الباطنة المشتغلة في الخفاء. ولذلك تتواتر معان شعريّة كثيرة معقودة على القلب بصفته مضخّة الحبّ والجنون والجمال، والعين الباطنة أو الثّالثة الّتي تخترق الحجب وتنتهك السرّ المختوم، والأذن الباطنة «أذن الأذن» الّتي تلتقط أصواتًا مزروعة في المستقبل وقادمة من الآتي والغياب. وهذي - لعمري- ثقافة ضديدة، تبشّر بإنسان حادث هو إنسان الأعماق لا إنسان القشور والسّطوح.

وقد لاحظنا ونحن نتدبّر الكتاب المقدّس الّذي كان مصدرًا رئيسًا من مصادر القول في الشّعر الرّومنطيقيّ تلازمًا بيّنًا بين الرّؤيا والكلمة فـ «حاسّة الإبصار هي الّتي توجّه موسى إلى العلّيقة الّتي ينبثق منها الصّوت الإلهي (فنظر موسى)، ويحدث تجاوب في النّظر، ثمّ يبدأ الكلام، فتشتغل اللّغة ويتمّ الحوار الأوّل بين الأصل والفرع: الله (يهوه) وموسى»[١٠]. وليس ميل موسى لغاية الاستطلاع إلاّ تعبيرة عمّا أسماه جان جرايش J. Greisch بـ «الفضول الفينومينولوجي- Curiosité phénoménologique»[١١]، ولعلّه ذات الفضول الّذي أدّى بأبي ماضي إلى القول:

إِنْ لاَحَ طَيْفٌ قُلْتُ: يَا عَيْنُ انْظُرِي!
أَوْ رَنَّ صَوْتٌ قُلْتُ: يَا أُذْنُ اسْمَعِي![١٢]

فالشّاعر كالنّبيّ في أدبيّات الرّومنطيقيين هو القادر على النّفاذ إلى عالم ما وراء الطّبيعة لاستقراء المغيّبات والإصغاء إلى الهواتف الآتية من وراء الحجب. وذلك لندرة الحقيقة بل موتها على هذه الأرض الملعونة الّتي دمن ساكنوها البهتان والتّزييف، والتّكيّف مع حواسّهم المحدودة والخادعة في الغالب، بينما «الشّاعر الحقيقي -كيعقوب- صاحب رؤيا: يجلي الغامض، ويكشف الأسرار، ينتظر هبوط الوحي عليه كما انتظر يعقوب استفاقة حلمه، وفي مقام الحلم يرى الرّائي ما لا يراه الآخرون، ويسمع ما لا يسمعون» [١٣].

وإذا أقررنا مع جان جرايش بأنّ أفعال الرّؤية والإصغاء والمعرفة تشير إلى تدرّج في الفهم[١٤]، فعلينا أن نؤكّد على كون الشّاعر يكون له ذلك فقط إذا تدرّب على قتل أدوات التّواصل المستهلكة وانفتحت أذنه الباطنة وعينه الثّالثة على المحظور سماعًا ورؤيا في نظر الإنسان العادي. ذلك أنّ قوة البصيرة أو (العين الثالثة) «إذا انفتحت، كان في إمكانها أن تنفذ من خلال أكسية الأشياء المتغيّرة إلى جوهرها الّذي لا يتغير (الله). ولا تنفتح البصيرة إلاّ في الّذين يكرّسون جلّ قواهم لفتحها» [١٥]؛ بمعنى أنّ الرّائي هو من امتلك ناصية نفسه، واستطاع أن ينزع عن عاتقه أسفار الثّقافة القائمة، وهو الّذي اتخذ من نفسه معلّمًا ومربّيًا وهاديًا إلى سبيل الحقيقة والخير والجمال وحبّ الإنسان. فلئن عدّ الجسد منذ القديم سندًا للفعل والممارسة في العالم المنظور فإنّه يبقى قاصرًا عن درك حقائق أخرى عصيّة عن الحسّ وفعل الجسّ. ومن ثمّ فإنّ النّفس هي أمارة الانتماء إلى العالم الآخر، ووسيلة الإنسان إلى استكناه الأغوار وفضّ الأسرار، وطرق الممكن والمحتمل والمجهول واستباحة المحاذير. ولقد دوّن جبران المواعظ الذّاتية قائلا: «وعظتني نفسي فعلّمتني الإصغاء إلى الأصوات الّتي لا تولدها الألسنة ولا تضجّ بها الحناجر... وعظتني نفسي فعلّمتني لمس مالم يتجسّد ولم يتبلور، وأفهمتني أنّ المحسوس نصف المعقول»[١٦].

فقد انشدّ الإبصار والسّماع إلى رحلة عموديّة يبتغي منها الشّاعر تدبّر المنزلة الإنسانيّة وتملّي العالم وإشباع الجوع المعرفي، فهي رحلة استكشاف وكشف ومكاشفة تجترئ على الحجاب وتهدّد الممتنع. ولذلك كثيرًا ما اقترنت النّبوّة بالعمى والطّرش والخرس، أو بمنطوق بعضهم: «الشّاعر الرّومانسي كالنبيّ؛ لأنّه يرى مالا يراه الآخرون، ويسمع ما لا يسمعونه، وينطق بما لا ينطقون به. فهو كما يقول جبران خليل جبران: «الأعمى والأطرش والأخرس»[17]. إنّه أعمى لتنازله عن البصر لصالح البصيرة، ولتفويته في المجهري والجزئي خدمة للكلّي والكلّيات، يقول جبران: «أحبّك لمحبّة حقيقتك المنبثقة من العقل العامّ. تلك الحقيقة الّتي لا أراها الآن لعماوتي، ولكنّي أعتبرها مقدّسة لأنّها أعمال النّفس»[18].

ومن ثمّ يمكن أن نذهب إلى وصل صفات العمى والطّرش والخرس بالنّبوّة الشعرية الملتهبة بنار المعرفة، وبشوق الشاعر إلى صوغ رؤيا عضويّة يلتئم فيها الفرع بالأصل والجزء بالكلّ، وينجذب الهامش إلي المركز؛ لأنّ «عماء الضّرير وتلمّسه لطريقة، إنّما هو شهادة لقوّة الشّمس الّتي حدّق بها»[19].

وفي السّياق ذاته تغنّى أبو ماضي في قصيدة وسمها بـ «العميان» بخصال الشاعر/ النّبيّ الأعمى وبيّن فضله على دعاة الإبصار في إضاءة الطّريق وعبور المضيق في صيغة استفهاميّة إنكاريّة تبطن مجادلة ومحاجة قائلا:

أَرَأَيْتُمْ كَمَا يَرَى العمْيَانُ؟
أَفَلَسْتُمْ بِنُورِهِمْ تَهْتَدُونا؟[20]

وهو لم يستو على هكذا منزلة إلاّ متى شغّل طاقات دفينة أسلمته إلى منهاج الحقّ ونهج الحقيقة الخالدة، وكما يقول الشّاعر:

فَفِـي عَقْلِـهِ حَـرَكَاتُ الزَّمَـانْ
مُصَـوَّرَةٌ وَحُـدُودُ المكَـانْ[21]

وَفِي قَـلْبِـهِ أَعْيُـنٌ نَـيِّـرَةٌ
بِـهَا النَّارُ طَـاغِـيَةُ العُنْفُوَانْ
وَفِي كُـلِّ خَـاطِـرَةٍ نَـيِّـزَكٌ
يَشُقُّ سَنَـاهُ حِجَابَ الزَّمَانْ

فهذا الشّاهد الّذي أُقتطع من قصيدة تحمل عنوان «الفنّان الأعمى» فيه تثمين لقوى باطنيّة مكتومة تجسّر هتك الأسوار وتمزيق السّتار ومحو الحدود الزمانيّة والمكانيّة، وكأنّها احتياطي (Réserve) يستحضره الشّاعر كلّما شعر بخطر التّخوم يتربّص بمنزلته الهشّة. ومن ثمّ فقد أضحى العمى أحد السّبل الّتي من خلالها يدرك الشّاعر/ النّبيّ تحقيق التّفاهم والتّجاوب مع الحياة، بل هو سلاح ضدّ الزّمان والمكان اللّذين يؤثّثان وجودًا محفوفًا بالمعمّيات القاتلة، وهو لذلك جدير بأن يكسب الحياة معنى جوهريًّا أعمق وأبقى من ذلك الّذي تلتقطه العيون المعافاة[22].

ونحن نعتقد أنّ المجتمع الصّناعي الحديث الّذي درج على استعباد الذّات الإنسانيّة، واختزالها في واقعة بيولوجيّة أو تجاريّة، كان مدعاة إلى الحداد على الجوهر الإنساني، وتبلور نزعة إنسانيّة فيها حنين إلى القيم والمعاني المهدورة، ولا نغالي إن حسبنا الشّاعر/ النّبيّ شاعر الحنين إلى فردوس يضيء فيه نجم الإنسانيّة من جديد، وهو في ذلك راكن إلى تصوّر أشمل مؤدّاه أنّ «التّجربة الرّومنطيقيّة هي تجربة الإنسانيّة المفقودة والمستعادة»[23]. ولم تكن طاقة الإصغاء والرّؤيا سوى تعبير عن استعادة لإحدى ملكات الإنسان المقموعة والمفقودة.

٣-الشّاعر مُلتهم الكلام.

لقد احتفت الرّومنطيقيّة وهي تبدع في إطار اللّغة بالكلمة الحيّة، الكلمة الطّازجة المتوهّجة بالمعنى. وهذا يفيد فيما يفيد أنّ الرّومنطيقيّة – بصفتها رؤية فلسفيّة وجماليّة وثقافة نوعيّة – قد تقاطعت مع النّبوّة في سياقها التّوراتي – الإنجيلي في دائرة الكلمة؛ إذ إنّ الشّاعر مثل

النّبيّ لا يمتلك سلطانًا سوى سلطان الكلمة الشّعرية في مقارعة الأفكار والتّصوّرات المترسّبة والمستقرّة كثقافة مُهيمنة.

وبعبارة أكثر إجرائيّة، لقد وجدنا أنفسنا في هذه اللّحظة نطرق باب المجاعة والمسغبة في نصوص إبداعيّة حداثيّة، نظرًا إلى أنّ معاني الجوع والالتهام والأكل مبثوثة في المتن الرّومنطيقيّ، مزروعة في منجزاتهم الشّعرية. فالشّاعر مُلتهم الكلام، أكولٌ لقيم الجمال. وبهذا الالتهام يملأ فراغة الكينوني/ الأنطولوجيّ، ويستدرك على مراسم النّقصان. وتباعًا يشعر بالامتلاء، ويقيم في العالم شعريًّا حين يتفتّح جوهر الشّعر، ويمسك بناصية الخياة الجذلى، فلا تكون هويّته جوفاء كما تشاء آلة الجموع الماحقة.

وحريّ بنا أن نشير إلى كوننا لسنا في غفلة عن أصحاب المنزع الوجوديّ الّذين لعبوا بمعاني الجوع والالتهام، فقد دوّن أندريه جيد André Gide «الأطعمة الأرضيّة Les terrestres nourritures»؛ إذ يستهلّ البطل الوجوديّ سيرورة تجاربه بتجربة الحسّ والحواسّ، فيجعل من المتع والملذّات الأرضيّة وليمة حواسية، ولا خلاص له من غوايتها. ولنا دلائل ليست قليلة على تواشج الإبداع مع طقوس الالتهام والامتلاء بالوجود تفيض عن هذا المقال ولا يتّسع لها.

وتجذير الشّاعر الحديث تجربته في قاع متين مخافة الانبتات والاقتلاع، يفتح القوس على الكتب المقدّسة. فمتصفّح المتن التّوراتي - الإنجيلي سيعثر بلا شكّ على صورة النّبيّ آكل الكلام، «ففي الأسفار الأخيرة من العهد القديم، ظهرت طائفة من الأنبياء الصّغار (أنبياء النّفي والسّبي: حزقيال وإرميا وإشعيا) هؤلاء الأنبياء، أسّسوا صورة النّبيّ الأكول، الّذي يلتهم الكلام الإلهي فيمتلئ به ويحوّله إلى باطنه، فيجري نسغًا حيًّا في كيانه قبل أن يخرجه إلى النّاس»[٢٤]. وقد أفضى بنا تقصّي أسفار الكتاب المقدّس إلى وضع اليد على آيات كثيرة تصبّ في هذا الغرض وتفي بمعنى الأكل والالتهام:

* «والآن يا ابن آدم، أصغ لما أخاطبك به، لا تكن متمرّدًا مثل ذلك الشّعب المتمرّد. افتح فمك وكل ما أطعمك. فنظرت وإذا بيد ممتدّة إليّ، وفيها درج كتاب»[٢٥].

* «وقال لي: (أطعم جوفك واملأه بهذا الدّرج الّذي أعطيك إيّاه). فالتهمته، فكان في فمي في حلاوة العسل»[٢٦].

* «حالمًا بلغتني كلماتك أكلتها فأصبحت لي بهجة ومسرّة لقلبي...» [٢٧].

دوران هذه الآيات حول معنى الأكل والالتهام له نواة دلاليّة جامعة هو التّشبّع بالكلم الإلهي وتحقيق الامتلاء، لا سيّما أنّ «الفم يلتهم كثيرًا قبل الكلام»[٢٨]، بما يعزّز الميل إلى افتراض أنّ الجوع أصل في كينونة الإنسان. وإذا عقدنا الصّلات بين الأكل من ناحية والحياة من ناحية أخرى، فسيتبدّى الأكل حلمًا أصيلًا ويوتوبيا مكينة، وبرنامجًا جوهريًّا لوحدة الحياة واللّذّة. وليس أشتات أحلامنا الموازية إلاّ تفريعات على هذا الأصل الفذّ، والمعنى النّواة[٢٩].

والبيّن أنّ الوحي أو الإلهام الشّعري يبقى دائمًا ملاحقًا الكلمة النّوعيّة القادرة على قول ما أمكن من طوفان الوحي وتوقّد نار الإلهام دون جدوى. لذلك ينهض الجوع الرّوحي بدور الباعث على توليد الكلمات الأمكن من سواها على إذاعة المعاني الكتيمة، وإشاعة الأسرار المدفوع بها إلى أركان الصّمت، وهو السّرّ الّذي يعتاص على اللّفظ الجاري واللّغة الغسيل.

ولعلّ ما تشي به النّبوّة الشعرية من حميمي وإشجائي في صلة بالإلهي، وما تكشف عنه من حبّ لمعرفة خارقة لنظام الطّبيعة، هو الباعث على اعتبار التّجربة النّبويّة «تذوّق للمطلق l'absolu de Gustation»[٣٠]، وهذا ما يهيّئ الأرضيّة لكوجيتو بديل مؤدّاه «أنا آكل إذن أنا موجود»[٣١]. ولكنّ الأكل الّذي من شأنه أن يحقّق كينونة الإنسان ليس تجلّيًا حسّيًّا فقط كما الحال مع حزقيال وإرميا، وإنّما هو بالإضافة

إلى ذلك تجربة روحيّة معادلة لالتهام الكلمة الحيّة الّتي تحقّق للنّبيّ الامتلاء الرّوحي، فـ «ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان، بل بكلّ كلمة تأتي من الله!»[٣٢].

وقد أبانت الرّؤية الرّومنطيقيّة عن استثمار للنّصوص المقدّسة، واستمالة لتجارب الأنبياء، وخاصّة فيما يتعلّق بمعنى التّذوّق الّذي يؤشّر على الإحساس والجوع المكين، والحاجة إلى ملء الفراغ الرّوحي الرّاشح عن الإقامة في منزلة خلاء من المعنى، فنجد بعضًا من الأبيات الشّعريّة تلهج بالرّؤيا على منهاج قول الشّاعر:

وَلَوْ أَنَّهُمْ ذَاقُوا كَمَا ذُقْنَا الرُّؤَى
شَبِعَتْ نُفُوسَهُمْ وَإِنْ لَمْ يَأْكُلُوا[٣٣]

فهذا المثال لا يترك مجالا للشّكّ في كون الشّاعر الحديث قد ذاق ذرعا بالقواميس المحنّطة الّتي استجلبها المُقلدون، فرغب عنهم، وعزف عن المسار العقلي المحدود، مدركًا أنّ أفق الحقيقة ساكن رحاب الرّؤيا الّتي تمثّل مفتاح التّجربة النّبويّة بالمدلول الأنطولوجي والجمالي الفنّي. وهي عتبة دنيا ستقذف بالشّاعر في اتّجاه الرّوحانيّة وتذوّق الألوهيّة؛ إذ يقول جبران خليل جبران: «هكذا الإنسان إذا كان خبزًا للآلهة يتذوّق الألوهيّة»[٣٤].

ولكن النّبيّ «آكل الكلام paroles de Mangeur»، هو–زيادةً على ملاحظاتنا السّابقة– من وضع الإله في فمه «كلامًا ملتهبًا brûlantes Paroles»[٣٥]، بما يعني أنّ الكلمة الإلهيّة هي من ناحية كلمة حياة، كلمة خلق ووجود وانتصار على السّديم، وهي من جانب آخر يعيشها النّبيّ معاناة ومكابدة وصراعًا فولادة، فقد جاء على لسان النّبيّ إرميا: «إنّ قلبي منكسر في داخلي، وجميع عظامي ترتجف، فأنا بتأثير الرّبّ وبفعل كلامه المقدّس كرجل سكران غلبت عليه الخمر»[٣٦].

وليس الألم والوجع، الجوع والظّمأ إلاّ برهانًا على تمييز النّبيّ الصادق من المسيح الدجّال، وتمييز النّبوّة الصادقة من النّبوّة الزّائفة.

والكلام الملتهب في المنظور الرّومنطيقي هو وعاء المعاني المتوهّجة، والكلمة الموحية؛ تلك الكلمة الّتي تستشير ولا تشير، تلمح ولا تفصح، هي سلسلة، جارية على الأفواه ولكنها مثقلة بالدّلالات، ومشعّة بالإيحاءات. فتمّت مناكفة المعنى الأوحد والمدلول الأقرب، ومناوءة المعاجم الجوفاء الّتي أرست أعمالاً أدبيّة بمثابة الصّقيع. والنّبوّة الرّومنطيقيّة في ذاتها – بوصفها قانونًا شاملاً متحكّمًا في العمليّة الإبداعيّة – فيض حراري متدفّق بدليل قول الشّاعر:

وَارْفَـعْ صَلاَتَـكَ لِلْجَـمَالِ، عميقـة
مَشْبُـوبَـةً بِحَـرَارَةِ الإِلْهَـامِ[٣٧]

أو كما قدّم جبران نفسه: «أنا اللّهيب، وأنا الهشيم اليابس، وبعضي يأكل بعضي»[٣٨]؛ إذ تتبدّى عمليّة الخلق الشّعري بمثابة تجربة جماليّة وجوديّة في آن، فهي موقد ينصهر فيه الفنّان مع الإنسان، بما أنّ الصّدق كان عنوان هذه الحساسيّة الفنّية، وانغراس الشّعر في الحياة حاول تجسيد ذلك العنوان.

هذا التّطلّع إلى زرع الكلمة الحيّة، واستنفار معان ودلالات حادثة، وجعل النّصوص الشّعريّة فضاء لتجلّي المقدّس وإحضاره، للمعاني السّرّ واحتجابه، قد أرسى الشّاعر نبيًّا مناهضًا للتّجربة الإحيائيّة لأنّها تجربة حدود وتخوم، بل لأنّ الرّومنطيقي نبيّ مقامرة ومغامرة، لا سيّما أنّ «سرّ دون كيشوت هو سرّ الرّومنطيقيّة»[٣٩]. وإذا كانت المغامرة الاستكشافيّة عبر الرّحلات أساسًا لبناء النّهضة الأوروبيّة وبلوغ الحداثة، فإنّ المغامرة العموديّة عمقًا وقد ركب موجتها الشّاعر مطيّةً للوقوف على حقيقة غياب المعنى، فالعالَم الموضوعي المُعقلنُ لا يمكّن من الامتلاء بالمعنى، بل يثني المعنى عن الحضور أصلاً ويمنعه من خلق عالم حسب معاييره ذلك أنّ «عالم المنافع العمليّة؛ أي الإجراءات التّقنيّة والعلميّة، هو عالم تحييد المعنى sens du neutralisation»[٤٠].

وبما أنّ الرّومنطيقيّة تسكن شوقًا أبعد من التّخوم، وتعلم يقينًا أنّ الحياة الخالدة قد هجرت هذا الواقع فإنّ فائض المعنى سوف يطفح ويطفو في وجدان النّبيّ دون أن يجد له لغة تنزّله في عالم الأشياء، وبالتالي سوف يصبح نزّاعًا إلى البحث عن تعويضات في الوهمي والخيالي واليوتوبي. ولعلّ هذا الخراب الرّوحي هو الباعث على جعل الفرد الرّومنطيقي «منشقًّا dissident»، ومهاجرًا إلى الدّاخل بعد أن خبر مخاطر الحضارة الصّناعيّة والمجتمع البرجوازي المتفاقمة (٤١).

وعلاوة على كون الكلام الملتهَم معادلاً للبحث عن الامتلاء والقفز على هوّة الفراغ الّتي ابتلعت التّجربة الشّعريّة الكلاسيكيّة والتّجربة الإنسانيّة المرتهنة لمنطق السّلعة، فهو يكسب الشّاعر منزلة مضارعة لمنزلة الإله، وقدرة على الخلق تسوّي بين الخالق والمخلوق؛ إذ «تنسل الكلمة الخالقة Le Verbe créateur الموضوعات الّتي تتّجه إلى التّجسّد في عالم الألوان والأشكال مكرّرة إجراءات الإله المستخدمة في الأيّام الأولى من الخلق ويجد فائض المعنى نبعه في هذا الطّفوّ للوهمي الّذي يسمح للشّاعر بالتّطابق مع الإله» (٤٢). فالشّاعر الرّومنطيقي ما عاد منافحًا عن قبيلة، أو قوم، أو وليّ نعمة، بل منافحًا عن رسالة إنسانيّة، وعن الإنسان أينما حلّ ووُجد، وعن الحقيقة وإن تنكّر لها الجمع الأعظم. وهو لذلك لا يُعنى بالزّخرف اللّفظي، ولا يذهب مذهب الإغراب في القول والتكلّف فيه لأنّ السّلاسة واللّيونة من شأنها أن تفتّت الصّلابة والتّحجّر، وتحمل في طيّاتها جوهر الشّعر المترع بصوت الحقيقة؛ أي صوت الشّاعر/ النّبيّ الخالق للّغة والمعنى والهاجس بفائض المعنى، ولكن أنّى له ذلك خاصّة أنّ أزمة العصر الرّومنطيقي قد استبطنت وعيًا بسوء تفاهم لا يتدارك بين الإنسان وعصره؟ فالشّاعر المُثقّف-وهو ابن العصر-إنسان مسلوب المنزلة والمبادرة، ولذلك يلوح «شخصًا مترحّلاً déplacée Personne» وصاحب قيم مكبوتة ومقمُوعة(٤٣).

ومن ثمّ فإن خيبته نسبية إلى التّضارب بين الرّؤى الّتي تعكس وعيًا متعاليًا على التّاريخ وبين الواقع المعيش بتناقضاته وأمراضه، أو بالأحرى بين «رؤية رومنطيقيّة للعالم تجيّش فائض المعنى sens de Surplus الّذي يقترح فائض الحقيقة...»(٤٤)، وبين حداد رومنطيقي يعبّر عن تجربة من التّاريخ بصفتها انقطاعًا (قطيعة) ونزيفًا للمعنى Hémorragie de sens (٤٥).

وعلى العموم لقد استطاعت الثّقافة الرّومنطيقيّة استدعاء الكتاب المقدّس دونما حرفيّة فجّة أو سطحيّة مخلّة بالعمل الأدبي، وإنّما استلهمت دلالاته وأبعاده بخلفيّة فنّية جماليّة، وتبعًا لمهمّة نقديّة إصلاحيّة من خلال كشف زيف العالم القائم ومحاولة التّغيير، ولذلك يتقدّم الشّاعر في هذه المحطّة الكبرى مصلحًا ومبشّرًا برسالة إنسانيّة مباينة.

٤- الشّاعر بين الصّمت والخرس.

معلوم أنّ مدخل الإبداع الشّعري قد استوى مع الرّومنطيقيّة مدخلاً ذاتيًا، مشدود الأواصر إلى البواطن والأعماق، بما يؤشّر على كون الشّعر الحقّ/ شعر النّفس لم يعد نتاج الوضوح والنّهار، وإنّما نتاج الإلغاز والعتمة (عالم اللّيل). وجليّ أنّ العمق الإنسانيّ موسوم بالسّكينة التّامّة والهدوء المطلق عكس ما اشتهرت به الفضاءات العينيّة من ضجيج وازدحام. ولذا ذهب بعضهم إلى أنّ «الكتب الحقّة لا ينبغي أن تكون من إنتاج الضّوء السّاطع والحديث العابر بل من إنتاج الظّلام والصّمت»(٤٦)، فالصّمت في هذه الحال لا تستوفيه عبارات العدم والموت والفراغ، بل يقف مدلوله على طرف نقيض من ذلك كلّه؛ لأنّه يرتبط بالعزلة والوحدة والتّأمّل العميق، وكأنّه معراج روحيّ يعرج بالشّاعر إلى أصول النّشيد، ولعلّ ذلك ما عناه جبران خليل جبران عندما قال: «منبر الإنسانيّة قلبها الصّامت لا عقلها الثّرثار»(٤٧)؛ إذ تبدّى في ملفوظه التّقابل بين القلب والعقل من ناحية، وبين الصّمت والثّرثرة من ناحية أخرى؛ فالصّمت درجة من اللّغة السّامية الّتي لا يدرك مأتيها من استهواه العقل.

وفي هذا السّياق أيضا، اعتبر سارتر «الصّمت لحظة من الكلام»(٤٨)؛ حيث يتمّ إدراك الشّعر، وتحصل ولادته في صمت تأمّلٍ متوحّد، واللّغة الشّعريّة الّتي تحتفظ بأثر هذا الانبثاق المترويّ والحذر، هي لغة جوهريّة، سرّية ومقدّسة. هذا الصّمت الّذي تتضمّنه الكلمات، يحطّمه الدّال، ويستعيده المدلول، ويرمّم في سيرورة التجلّي/ القراءة.

وفي الغالب ما يكون المنطوق الشّعري والنّبوي صمتًا مناهضًا للتّقرير الكوني Universel reportage الّذي يرهقنا بضجيجه يوميًا(٤٩). والشّاعر الرّومنطيقيّ -على منوال الأنبياء- ميّالٌ إلى العزلة والوحدة، نزّاعٌ إلى الصّمت أوان تلقّي الوحي الشّعري خشوعًا وإجلالاً لمقام الكشف، وقد ورد في الحديث النّبوي «إنّا معشر الأنبياء بكاء»(٥٠).

ولكأنّ الصّمت تجربة امتلاء بالرّؤى والحدوس والإشراقات، وتكوّر الذّات الشّاعرة على ذاتها تجلو مخبّآتها، وتتفحّص أقاصيها القصيّة، وتقرأ أبجديّتها الملتبسة، وتتدرّب على فكّ مغاليقها؛ ألم يقل علي محمود طه بخصوص الصّمت:

إنّــهُ الصّمْــتُ الّــذي في طيّــه
أسْفَرَ المَجْهُول والمَسْتُورُ ذَاعَا(٥١)

ففي «السّكون المتنصّت»، والعبارة لنيتشه، يكون الشّاعر/ النّبي في حالة من الصّفاء الرّوحي أشبه ما تكون بالحالة الصّوفيّة، فيها صعود، سفر عموديّ وامتصاص من رحيق الأعماق؛ أي أنّ الرّؤيا مازالت لم تكتمل بعد، فهي في طور الجزر والطّي والتلقّي، ليكون المدّ والنّشر والبثّ تاليًا. وهذه المرحلة الثّانية هي الّتي ستحمل معها المعاناة والاستلاب وتهديد المعنى. ذلك أنّ رؤيا الشّاعر، بارقة منفلتة من الأبعاد، لاتحتويها الأسباب، منشقّة عن ضروب الاستبيان والاستدلال. وحينئذ تطرح إشكاليّة صلتها باللّغة؛ أي في كيفيّة تصريف ما هو لحظيّ، فجائيّ، متزامن شعرًا، وليس خاف أنّ مادّة الشّعر (اللّغة) مادّة نظاميّة مقعّدة؛ خاضعة لتقطيع مزدوج ولمقولات العقل والمنطق. أمّا النّبوة فهي تدفّق المعنى وفيضه سيلاً جارفًا غير متكافئ مع التّمثيلات الرّمزيّة والأشكال التّعبيريّة الّتي أوجدها الإنسان من أجل تمثيل ما يعتمل في ذاته من مشاعر وأحاسيس، وقد جاء على لسان ميخائيل نعيمة في تقديمه لمجموعة جبران خليل جبران: «الفنون الّتي ابتدعها الإنسان حتّى اليوم للتّعبير عن هواجس النّفس لا تزال أضيق من أن تتّسع لكلّ ومضة خيال، ونبضة شوق، ورقّة حنين، ولحظة من تلك النّشوة العلويّة الّتي يحسّها من لمح سناء الحقّ ولو لمحة عابرة»(٥٢).

فالنّشيد الّذي مصدره يقظة الطّبيعة حيث الأصل والجوهر والمقدّس، فيه من غنى البدايات ما يمنح الشّعراء فائضًا من المعنى بالكاد يُقال(٥٣)، وتنشأ من ثمّ مأساة الشّعر وتكون الأزمة أوان الاصطدام بجدار الثّقافة الجماعيّة وما تسنّ من ألواح.

ولقد تنبّأ غوته باستحالة مهمّة الشّعر عندما اعتبره «لغة مالا يُقال l'indicible de Langage»(٥٤)، واستأنف جبران النّبوءة كاشفًا عن استحالة بلوغ جوهر النّشيد. يقول: «عبثًا يحاول الشّاعر أن يهتدي إلى أمّ أناشيد قلبه»(٥٥)، فما عاد الصّمت «صمت القلب»، بل هو «صمت اللّسان» اضطرارًا وإكراهًا؛ لأنّ ما يرشح عن النّبوّة من معان متكثّرة لا تستوعبه «لغة كلاميّة لا تقدر أن تعبّر إلاّ عن العقلي، الأرضي، والمرئي»(٥٦)، حتّى لكأنّ العبارة من اللّغة رديفة للمقعّرة الّتي تعتاص عن الامتلاء، وحينئذ يستيقظ الشّاعر على فاجعة خرسه وتلعثم لسانه في مقامات تستوجب الإفاضة في القول:

أبْتَغِي أنْ أقُولَ شَيْـئًا فَيَعْـصَا
نِي لِسَانِي، وَالسِّحْرُ تَحْـتَ لِسَانِي
أنَا كَالطَّائِرِ الّذِي انْدَفَقَ السِّحْـ
ـرُ عَلَيْهِ، فَـغَصَّ بِالألحَانِ(٥٧)

إذ نفهم من هذا المثال أنّ فورة المعاني(٥٨) الّتي خبرها الشّاعر مدًّا هائلاً سرعان ما انقلبت جزرًا لا يحصّل منها المتلفّظ سوى غصّة أو حبسة في الحلق، ولكنّ تدبّره يفضي إلى فضح خيانته للرّؤيا، وتعرية الشّروخ والشّقوق المنسربة منه إليه. فما كان طوفانًا وغزارة في دخيلة الشّعراء يُسجَّل صدعًا ويبابًا على أديم النّصوص؛ حيث التّهدّج يخترق الكلمات، والفراغ يكتسح الخطابات.

والأغلب أنّ أساس الحيلولة دون امتداد الصّوت بالنشيد/ شعر النّفس، والإفضاء بالمعنى كاملاً هو صلابة اللّغة، وقصورها عن النّفاذ إلى مكامن السّرّ، وتصريف ماعبّ الشّاعر من دنٍّ خبيء؛ لأنّها مؤسّسة اجتماعيّة قائمة على المواضعة والاصطلاح، بينما شعر النّبوّة -طفرة الكشف وفضلة القلب- «فاقد للذّاكرة»، متنكّر للأنساق. وسينجرّ عن تعنّت العبارات اللّغويّة إنتاج النصّ الشّعري النّاقص والمبتور شاهدًا على عطالة اللّغة وعاهتها، فهو «ضجّة مخنوقة Un bruit sourd»(٥٩) أو حجاب يكتم أنفاس السرّ، ويؤجّل قدومه إلى ما لا نهاية، يقول جبران: «أقول لكم، وربّما كان قولي قناعًا يغشي وجه حقيقتي»(٦٠).

فللعلامة اللّسانيّة ذاكرة وتاريخ: ذاكرتها رديفٌ للتّركة الثّقافيّ، وتاريخها هو مسار استعمالاتها. وهي من ثمّ تشتغل باعتبارها سلطة قهريّة من جهة الدّلالة الرّاشحة عن صلة الدّال بالمدلول، ومن جهة بنيتها واندراج تلك البنية في بنى أوسع على أساس سلامة الرّسالة شكلاً نحويًّا وصورة معنويّة، واحترام مبدأ المجهود الأدنى. ولعلّ هذا ينسجم مع الإقرار بأنّ اللّغة الشّعريّة في تعارض تامّ مع اللّغة غير الشّعريّة بما اتّسمت به الأولى من وفرة المعنى وتكثّره(٦١).

ويبدو أنّ الوعي الرّومنطيقي بلا كفاءة اللّغة ولا كفايتها هو المحفّز على تثوير إمكاناتها المطمورة وخلقها خلقًا على غير منوال، وتطعيمها بالأبعاد الرّمزية والأسطوريّة عسى يسدّ ذلك قدرًا من نقصها وعجزها، ومن ثمّ كان الغموض في الشّعر-وإن بدرجات متفاوتة-والإيحاء وتعدّد المعنى عوضًا عن التّصريح والأحادية. وبدلاً من النصّ الّذي يقرّر أصبحنا في حضرة نصوص تقترح، وتقهقرت القراءة النّاعسة لتحلّ محلّها القراءة المتفاعلة، المبدعة على نحو من الأنحاء، ناهيكم أنّ ما لا يُقال يؤدّى إلى إفاضة في الكلام وطفح (Débordement) الدّالّ بالمدلول(٦٢). وربّما اغتنى الشّعر الرّومنطيقي بضروب من الأفانين الأخرى مثل الموسيقى والرّسم، وانفتح على لغة الجسد والطّبيعة وغير ذلك(٦٣).

وإن شئنا التّفريق بين الصّمت والخرس، فإنّ التّقدير يؤول بنا إلى اعتبار الصّمت رياضة، وعتبة تفتح على ما لم تره عين إنسان ولم يخطر على الأذهان، يقول أبو القاسم الشّابي:

وَأُصِيخُ لِلصَّمْتِ المُفَكِّرِ، هَاتِفًا
فِي مَسْمَعِي بِغَرَائِبِ الأَنْغَامِ
فَإِذَا أَنَا فِي نَشْوَةٍ شِعْرِيَّةٍ
فَيَّاضَةٍ بِالوَحْيِ وَالإِلْهَامِ(٦٤)

وفي المضمار ذاته يقول جبران: «فكنت كساحة حرب صامتة تتناضل فيها فيالق صامتة ويجندل الموت فرسانها فيقضون صامتين»(٦٥)؛ إذ يلوح الصّمت في منطوق الشّابي مفعمًا بالمعنى، سندًا للنّبوّة وأساسًا لها، وضربًا من الفراغ النّشط الّذي منه يولد الامتلاء. وكذا تمثّل جبران الصّمت حربًا كاسحة؛ لأنّه لحظة غليان، صراع الأفكار والرّؤى، صراع الضّمائر، وجلد الذّات لذاتها.

أمّا الخرس فهو ثقل اللّسان، وعيّ الإنسان، وعدم القدرة على قول المراد قوله، وعلّة الغربة والاستلاب، وقد جاء على لسان جبران: «لم أشعر بألم الوحشة حتّى مدح النّاس عيوبي الثّرثارة وطعنوا في حسناتي الخرساء»(٦٦)؛ إذ إنّ «الحسنات الخرساء» هي ما لا ينقال لغة، ويُبقي على المبدع في حالة ظمأ وجوع دائمة. وبعبارة أوضح، ليس

الصّمت مؤشّرًا على حالة صحّية، وهذا يتأكّد متى ميّزنا دلالة الصّمت (Silence) من دلالة الخرس (Mutisme). ففي مقابل أنّ الصّمت انفتاح الكشف، يعتبر الخرس مغلاقه. والمعبر أو الجسر الّذي يدشّنه الأوّل يقطعه الثّاني ويبتره. بمعنى أنّ الصّمت يسربل الأحداث الكبرى بهالة من القداسة فيما يحطّ الخرس من شأنها وينزل بها إلى الدّرك الأسفل. وقد عُدّ الصّمت في النّواميس الرّهبانيّة احتفالاً عظيمًا(٦٧).

ولقد ارتأينا هذا التّمييز لسبب وجيه مفاده أنّ الاستعمالات الّتي وقفنا عندها-وهي منشدّة إلى قاموس الألم-قد توخّت شحن دالّ «الصّمت» بمدلول «الخرس»، فهو ليس طقسًا يعبر بالشّاعر-النّبي إلى معراج النّبوة، بل ابتلاع للصّوت الشّعري، وشلل في اللّسان يقطع على المبدع طريق إبداعه في حالات القلق الوجودي العميق. ويختاره الشّاعر عامدًا حتّى يقطع على الآخرين طريق ابتلاع شاعريّته، وتبخيس فنّه وذوقه. وهو على كلّ حال ألم مستوطنٌ أعماق الذّات الشّاعرة، معطّلٌ قدوم النّشيد، ومُؤجّلٌ التّأسيس والحضور في العالم، وهو لذلك صنو للإيذاء، فقد جاء على لسان إيليا أبي ماضي:

يَـا نَفْـسُ سِرِّي، وَيَـا أُنْشُـودَتِي انْطَلِقِـي
مِـنْ عَالَـمِ الصَّمْـتِ، إِنَّ الصَّمْـتَ يُؤْذِيهَا(٦٨)

فبدلاً من انفجار الصّوت بالنّشيد تضاعفت خيبات الشّاعر بأن أرتج عليه القول وانطمست لديه معالم الخيال الخلاّق والرّؤيا، حتّى أنّ أزمة الصّوت الشّعري قد أصابت بعدواها الملفوظ الشّعري ففقد وهيجه وحرارته بتهاوي الكون الّذي احتضنه، وعلى الشّاعر أن يشهد على ارتكاس كلمته الشّعرية:

وَأَجَلْتُ طَـرْفِي فِي الكِتَـابِ فَلاَحَ لِي
كَالرَّسْـمِ مَطْمُوسًـا وَفِيهِ سُطُورُ(٦٩)

وعلى العموم إنّ هذا التّمييز في حاجة إلى التّدقيق والتّمحيص وربّما التّعديل، أمّا مزايا شعريّة الّذي لا ينقال على الشّعر الرّومنطيقي والحداثة الأدبيّة عامّة، فيمكن أن نعدّدها كما يلي:

١- إنتاج القصيدة النّاقصة الّتي لا تكتمل، وهذا يتناقض مع القصيدة الكاملة سمة الشّعر القديم، وربّما من ذلك النّقصان كانت الحاجة إلى قيامة القارئ الّذي يملأ الفراغات مواصلاً السّيرورة الإبداعية.

٢- بات الشّعر الرّومنطيقي بفعل تمرّده على مقولة الأجناس الأدبيّة كتابة تستوعب الأشكال الأدبيّة لتشتيتها في فضاء النصّ وإفقادها هويّتها الأجناسيّة لتنخرط في ممارسة كتابيّة متحرّرة؛ يقول رولان بارت: «بمجرّد أن نخوض ممارسة الكتابة، فإنّنا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة. هذا ما أدعوه نصّا، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبيّة: في النصّ لا نتعرّف على شكل الرّواية أو شكل الشّعر أو شكل المحاولة النّقدية»(٧٠). وربّما ذهب البعض بالقضّية إلى أقصاها فاقترح تلاشي الأدب واللاّ أدب(٧١).

٣- افتتحت الحداثة الرّومنطيقيّة بفضل شعريّة ما لا ينقال عهد التقطّع والتوقّف في الخطاب الشّعري، كما أصبح التّنقيط والتّرقيم والبياض صمتا، ناطقا، واستوت كتابة الشّعر تنشيطًا للمحجّب والمخفيّ فـ «تتكوّن القصيدة من الكلمة المكتوبة والكلمة الممحوّة، ويتكوّن الرّمز من الموضوع والفكرة، من الحضور والغياب»(٧٢)، وهذا في علاقة بالشّعر الغنائي الحائم حومة المشاعر وقضايا الوجدان والعاطفة؛ إذ لا يستطيع الشّاعر الحدّ من اعتمالها وهيجانها، مثلما لا يقدر على التّنازل عن اليوتوبيا الّتي عقد عليها نبوّته أملاً

ووعدا، وهو لذلك متعلّق الهمّة بكتابة الآتي المستحيل، والمعنى المحال، ليقف القارئ على أثر ذلك في النّصوص.

٤- تولّد شعريّة الّذي لا ينقال في النّصوص مسحة من الغموض والغرابة توسّع من أفق التّأويل وتضيّق على أطر الفهم النّهائي، ومن ثمّ ينشأ خلود الأعمال العظيمة العصيّة على الاستباحة؛ لأنّ «الفهم ينهك الكلام، يبقي عليه أجوف، وليس له ما يقول من بعد»(٧٣). كما أنّ هذا الأمر ضمانة لاستمراريّة السرّ الموجود في أعماق الإبداعات، أو في لاوعي الكتابة في الغواية قربًا وبعدًا دون أن يمنح نفسه بصفة كلّية بل «يعرف كسرّ، أن يعرف كشيء لا يعرف ... وكشفه كاختفاء»(٧٤).

على سبيل الختام:

نخلص من هذا البحث إلى أنّ النّقد الثّقافي يمكن أن يؤدّي إلى نتائج مهمّة وهو يطرق باب الشّعر الحديث، بعد أن يعيد الدّارس قراءته قراءة تراوح بين الذّهاب والإيّاب، في صلة المُنجزات المدروسة بالنّصوص المُجاورة، وبالسّياق الثّقافي العامّ. وهذا يتمّ في ضوء معادن اللّغة التي هي مقولات ثقافيّة متحجّبة، ومتحفّزة للجلاء والظّهور متى تمكنّا من أدواتها الإجرائيّة. وهذا لا يتصادم وجماليّات النّصوص، بل يغنيها، ويجعلها تفارق مبدأ «اللّزوم» لتفتح قوسًا على مبدأ «التّعدية»، والعمدة في ذلك القراءة الثّقافية التّأويلية النّاظرة في الملفوظات الإبداعيّة وهي تعلم أنّها مُثقلة بالذّاكرة، وتقتضي مقاربة تستهدف المنسيّ والمسكوت عنه قبل المصرّح به، والمنطوق. ولقد أدركنا ونحن نتاخم المتن الشّعري الحديث اعتمادًا على بعض العيّنات، أنّ الشّاعر الحديث مثقّف يبشّر ببدائل ثقافيّة على حطام الموجود؛ إذْ وجد نفسه في ثقافة متمنّعة، لا تحفل بالإبداع، ولا تولي اهتمامًا بالإنسان، بل إنّها ثقافة تؤبّد الموجود، وتكرّس التّدهور على مختلف الأصعدة. ومن ثمّ تولّد الصّراع، وكانت المواجهة بين مشروعين متناوئين. مشروع كائن، مستتبّ وآخر يبحث لوجوده عن مشروعيّة ومكان للتّنزيل. ومن ذلك الصّراع انكشفت أشكال من المواجهة والمقاومة، وإستراتيجيّات لتخريب الأنساق من القاع، والحفر تحتها بمعاول لا تُرصد بالعين المُجرّدة، ليكون التّأسيس بناء على سلّم من القيم الضّديدة.

الهوامش

١-فانسان جوف: **الأدب عند رولان بارت**، ترجمة وتقديم: عبدالرّحمان بوعلي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٢٥.

2-J. Lacan: **Ecrits**, Seuil, Paris, 1966, p.279.

٣-فانسان جوف: **الأدب عند رولان بارت**، ص٣١.

٤-غاستون باشلار: **الماء والأحلام -دراسة عن الخيال والمادّة**، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ٢٠٠٧، ص٢٣٢.

٥-المرجع السابق، ص٢٣٣.

٦-صلاح عبد الصّبور: **الأعمال الكاملة**، قصيدة: **الإله الصّغير**، دار العودة، ١٩٨٦، ص٤٨.

٧-المرجع السابق، قصيدة: موت الإنسان، ص١٨٢.

جمالية التشكيل الرمزي والأسطوري في شعر عبدالستار سليم

سيد علي السيد الدنقلاوي*

يمثل الإبداع الأدبي في مصر معينًا خصبًا تتوارثه الأجيال وتبني ذائقتها عليه، ولقد مثل الرواد في كل فرع من فروعه مرحلة من المراحل التى أثرت في تاريخ الأدب العربي بشكل عام، والمصري بشكل خاص، ويأتي جنوب الصعيد ليضيف إضافة حقيقية خصبة ينهل منها المتلقون المثقفون، وأبناء الوطن في شتى أنحائه، حيث إنه لم ينفصل الإبداع -على مختلف عصوره- باختلاف البقعة الجغرافية، بل كان نسيجًا متماسكًا، تأثر به المبدعون على فترات عميقة في التاريخ القديم امتدادًا إلى عصرنا الراهن، واختلط المبدعون نسيجًا واحدًا في ورش العمل والندوات والأمسيات والمؤتمرات، ليلتحم الفكر، وتتوحد الاتجاهات، وتتباين وجهات النظر الإبداعية، تنقيحًا وإخراجًا من مبدع إلى آخر.

تأتي أوراق بحثنا لتشكل لبنة من لبنات الإضاءة على هذه الكنوز التي تستحق الدراسة، والتوقف معها للكشف عن ملامحها، حيث يعد الشعر في منطقة جنوب الصعيد ركنًا وطيدًا من الأركان الإبداعية التي أسهمت في التأريخ لواقع معيش، ولطبائع شريحة عريضة من أبناء الوطن. تمثل همومهم وأفراحهم وأتراحهم، وانعكست أيضًا الحياة السياسية وما لها من أثر على الحياة الاقتصادية والاجتماعية فصارت القصيدة المتنفس للمتلقي، حيث يعد الشاعر أقدرَ من غيره في التعبير عن مكنونات النفس ودواخلها، ويأتي عنوان هذه الدراسة ليضيء نقطة من النقاط المهمة في جانب من جوانب الإبداع عند هؤلاء الشعراء.

يعد الشاعر عبدالستار سليم من الشعراء الذين أسهموا في تشكيل الحركة الشعرية في جنوب الصعيد، وأرسوا قواعد التشكيل الجمالى للفن الشعري فيه، وبخاصة المدرسة الواقعية، فلم ينفصل بحال من الأحوال عن هموم الوطن وقضاياه، كما أنه يمتلك تاريخًا طويلاً في مجال الكفاح الإبداعي مما أسهم في نضج التجربة واستوائها، فله على سبيل المثال دواوين شعرية منها: (الحياة في توابيت الذاكرة، مزامير العصر الخلفي، المدينة تطرد الخنساء، الذوبان على الورق، الوقوف خارج الدوائر)؛ حيث تدخل هذه الدواوين مجال البحث، لتمثل التشكيلات الرمزية والأسطورية فيها رؤية يمكن الوقوف على دقائقها، لتسهم في الوصول إلى

*باحث وناقد مصري.

نتائج توضح الملامح الجمالية والفنية وأهم دلالاتها عند الشاعر بشكل خاص، وفي شعر الجنوب بشكل عام، وذلك بإجابة البحث عن مجموعة من التساؤلات منها: ما مدى فاعلية هذه الرموز في العمل الشعري؟ وكيف استخدمها الشاعر؟ وهل انسجمت مع موضوع القصيدة؟ كذلك التشكيل الجمالي للأساطير والتركيز -على مختلف الأساطير التي وردت في تجربة الشاعر وربطها بالرمز من ناحية وبالتجربة الشعورية من ناحية أخرى.

فالرمز الشعري «مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصًا، وليس هناك شيء في ذاته أهم من شيء آخر إلا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة، فعندئذ تتفاوت أهمية الأشياء وقيمتها؛ ذلك أن التجربة هي التي تمنح الأشياء مغزى ذا أهمية خاصة، وعند استخدام اللغة في الشعر استخدامًا رمزيًا لا تكون هناك كلمة هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزًا، إذ المعول في ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحية التي تربط الشيء بغيره»(١).

قد يكون التعبير بالرمز في أغلب الأحيان أبلغ الوسائل في الإفصاح عما لا يستطيع الشاعر الإفصاح عنه دون أن يرمز إليه رمزًا، والرمز في الأصل «كيان حي يثير في الذهن شيئًا آخر غير محسوس، أي أنه يبدأ من الواقع، ولكنه في الخطوة التالية يجب أن يتجاوز إلى ما وراءه من معان مجردة»(٢)، وهو وسيلة تعتمد على الإيحاء، وتعد «من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة»(٣).

والرمز عند الشاعر يأخذ صورًا متعددة وطرقًا مختلفة من قصيدة إلى أخرى، إلا أن أكثرها دورانًا في مخيلة الشاعر وفكره ولا شعوره الرموز المكررة التي تعطي دلالات تتجه نحو مقصد أراد الشاعر التركيز عليه، فإذا ما وقفنا عند الرمز الكلي في القصيدة - وذلك باستيعاب الرمز في تجربة الشاعر ورؤيته الشعرية - نجده يجند في خدمته جميع الأدوات الأخرى التي يكون من شأنها تحفيز النص لإبراز هذا الرمز بوصفه عنصرًا إيحائيًا يحمل فكر الشاعر ورؤيته، كما نري في قصيدة «المدينة تطرد الخنساء»، ويقول فيها:

آه يا هذي / المدينة
قلبك المملوء
رملًا / وهواءً / وضغينة
كيف خبأتِ القمر
وتواطأتِ على كل/ مواعيد السفر

ثم يستمر الشاعر في التركيز على الرمز المهيمن في القصيدة، ليصب عليه جل المفردات اللغوية التي تحمل الدلالة الرمزية، يقول:

آه يا خنساء / يا بدرًا
على وجه البكارة
آه كيف ابتلعتك
الطرقات المستعارة(٤)

وهذه القصيدة تمثل رمزًا من الرموز المتداولة في الحياة اليومية، فهي ترمز إلى الفتاة القروية التي تنبهر بأضواء المدينة وتبتلعها هذه الأضواء في زخارفها، وإنما أطلق الشاعر عليها الخنساء ليعطي للرمز قيمة دلالية أعمق، فمن الواضح أن الشاعر يحمل الرمز بصورته الإيحائية تجريدًا ينطلق من الواقع الحسي، ليظل مرتبطًا بحالة الشاعر الذي يعكس رؤيته للواقع، يقول:

كانت الخنساء
مفتاحًا / لمخزون النهار
كالمواويل القصيرة
تصطفي دمع السواقي / وترانيم الظهيرة

ويضع الشاعر المفارقة بين الصورتين في إطار أشبه ما يكون بعرض سينمائي أمام المتلقي يحتمل الدرامية الكافية لجذب انتباهه والكشف عن غموضه، فيقول:

آه يا خنساء
أنت الآن في بطن المسافات البعيدة
كالكلام المستحيل

وهنا نلاحظ أن «القوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق»(٥)، هذا السياق الذي من شأنه أن يعمق تلك الدلالة ويعلي من شأن الرمز، فحين يقول الشاعر في قصيدة «قالت التوراة ... وقال التلمود»:

الليل يجيء
والغول يجيء
الغول الرابض في الأنواء
الغول القابع في قصص الجدات
يتبعثر في أفكار الصبية كل مساء
يتربص فوق التل بوقت النوم
يتحسس لحم القوم(٦)

فالغول في الأسطر الشعرية يتخطى المعنى القريب للفظة، إلى دلالة أبعد يكشفها السياق الذي يحمل أبعادَ الرؤية الشعرية والحالة النفسية، مما يذهب بالدلالة الرمزية لأبعاد عميقة، إذ إن الشاعر يبدو دقيقًا في اختيار شبكة المفردات الرمزية بالتكرار للفظة الغول التي تحمل مع كل تكرار تكثيفًا دلاليًا جديدًا، ومن ثم «فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى»(٧)، ومن قصيدة «المماليك»، والتي أهداها الشاعر إلى شهداء «مذبحة قانا»، يقول:

خرس المماليك العرب / وتخنثوا
واستنوقت أجمالهم / قصوا شواربهم
وقصوا شعر ليلى
في مزاد / فوق صحراء الجليل
وتبعثروا في التيه / رملا
عذبته الريح
واختلطت عليهم خطة الإقدام فيه والهرب
تجردوا إذ قيل وا..... سيفاه
من سيف أبي-كان- يشمخ في المعارك
واستبدلوا زمن الهوى العربي
فيما استبدلوا /
بغرام عبلة بنت مالك(٨)

وتبدو التجربة الشعرية عند الشاعر محملة بالعديد من الرموز العربية الأصيلة التي كان لها دور تاريخي يسهم في صنع التاريخ البطولي، ويتعمد الشاعر الضغط عليه وإبرازه في صورة موازية للمثالب التي يعاني منها المجتمع ويعيش ويلاتها، واضطلاع الشاعر بهذه الوظيفة الاجتماعية يُعدُّ باعثًا ذاتيًا واقتناعًا يؤديه بحرية كاملة، حيث يتجه إلى التراث العربي يستلهم منه رموزه التي مثلت خلفية ثقافية لدى المتلقي بما تحمله من انتصارات مدوية تعيد للكيان العربي أمجاده «تجردوا إذ قيل وا.....سيفاه» فهذه الجملة تحمل في السياق الشعري استدعاءً للجملة التي صاحت بها المرأة العربية «وامعتصماه».

فتقول إحدى الروايات إن رجلاً قدم للمعتصم ناقلاً له حادثة شاهدها قائلا: يا أمير المؤمنين، كنت بعمورية، فرأيت امرأة عربية في السوق مهيبة جليلة تسحل إلى السجن، فصاحت في لهفة «وامعتصماه وامعتصماه» فأرسل المعتصم رسالة إلى أمير عمورية قائلاً له: من أمير المؤمنين إلى كلب الروم أخرج المرأة من السجن وإلا أتيتك بجيش بدايته عندك ونهايته عندي. فلم يستجب الأمير الرومي وانطلق المعتصم بجيشه ليستعد لمحاصرة عمورية فمضى إليها، فلما استعصت عليه قال: اجعلوا النار في المجانيق وارموا الحصون رميًا متتابعًا ففعلوا، فاستسلمت ودخل المعتصم عمورية فبحث عن المرأة فلما حضرت قال لها: هل أجابك المعتصم، قالت: نعم(٩). والشاعر هنا

يستبدل كلمة «واسيفاه» بـ «وامعتصماه» ليستدعي الموروث التراثي من ذهن المتلقي الذي يحمل الحادثة، لكن السياق الدلالي للرمز في القصيدة يحمل تهكمًا من الشاعر على الوضع الراهن، فتبدو المفارقة عظيمة الأثر «**واستبدلوا زمن الهوى العربي/ فيما استبدلوا بغرام عبلة بنت مالك**»؛ حيث تمثل خاتمة المقطع برمز آخر يتمثل في المدلول الذي يحمله اسم (عبلة بنت مالك)، فقد أشار الشاعر إلى دلالة أبعد من الوقوف على إسم عبلة؛ «حيث ينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعًا شعريًا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعاده النفسية.

وفي هذا الضوء ينبغي تفهم الرمز في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها»(١٠). وعلى سبيل المثال قصيدة «لك السلامة والسلام»، يقول:

يا شيخنا
يا سر بوح /قصيدة خضراء
فوق ضفاف ضحكتنا
الخجولة إذ ترفرف
فوق ساحات الموالد
يا رشفة من كأس
عصر الأسبلة
وشرائح الأرابيسك
والقلل
التي ترتاح في الشرفات
تقطر سلسلا
والمشربيات التي تخفي العذارى خلفها
وسلالم الحارات
والسقّاء يحمل قربة الأيام
والعكاز يكتشف الطريق
إلى ضياء الفجر
فوق المئذنة(١١)

وفي الجانب الآخر من المفارقة يقول الشاعر :

يا شيخنا / يتعذب الوطن المغيب في العقول الصم
والفكر المخنث، والرياح المارقات خلال صحراء التدني والعبث
فاهزز عصاك / إذن وهش بها على /الغنم
التي نفشت
و......مزق نسيج العنكبوت
المحتمي/ خلف التنقب / واللثام
فليس غيرك / يستطيع
أنت لك الإمامة
والسلامة والسلام(١٢)

فالشيخ هو الرمز الذي يحمِّلُه الشاعرُ العديدَ من الشحنات الشعورية والدلالية، وتوظيف الشخصية هنا بوصفها معادلاً تصويريًا لبعد متكامل من أبعاد الرؤية في القصيدة يستقطب في إطاره مجموعة من الصور الجزئية المفارقة بين واقعين متباينين في موضوعهما.

يمثل الشيخ المعادل الموضوعي الذي يقيمه الشاعر لقصائده، ويعرض من خلاله الشكوى ويعقد المقارنة، وتتضح خلال عرضه المثالب والعيوب، ثم يحمله الرمز التراثي «**فاهزز عصاك/ إذن وهش بها على الغنم**»؛ ليتضح مدى الرسالة التي يود الشاعر تبليغها عبر وضع الشخصية التراثية في درجة النبيّ، أو المصلح الاجتماعي الذي يرى الفضيلة لونًا أبيض، ويأبى أن تعكره ألوان أخرى، ولابد لنا أن نراعي في الصياغة الرمزية، «مستوى هذه الصياغة الفنية، والقالب الرمزي، ومستوى الإيحاء الناجم عن تشابه الواقع النفسي، مع أن الفصل بينهما في الحقيقة فصل تحكمي؛ لأننا نعتبرهما وجهين لشيء واحد وليسا شيئين مختلفين»(١٣). فالرمز يتوارى خلفه الشاعر بطريقة أشبه بالمحتمي من التصريح والجهر بالرأي المباشر، إلى إقامة محادثة عبر

القصيدة ينفث من خلالها الشاعر آلامه وأحزانه تجاه محاوره ويستنطق منه الرد والجواب بطريقة يجد من خلالها متنفسًا لآرائه، حيث لا يكتفي الشاعر بالحوار فقط بل يركز على اختيار الشخصية التي يعقد معها الحوار ويحملها بدلالة الرمز الذي يمثل خلفية ثقافية لها أثرها عند المتلقي واستجابتها، فالشيخ هنا يحمل رمزًا فضفاضًا له دلالات متشعبة قد يميل بها مغلبًا الجانب السياسي على ما عداه من إيحاءات أخرى.

ومن الرموز التي تحمل المعادل الموضوعي للقصيدة برمتها، ما نجده عند الشاعر على سبيل المثال في قصيدة «ماذا قالت للقوم سناء»، حيث يقول:

وتظل سناء
على الدرب الجبليِّ
تغازل في فرح
قمرَ الأغوار
تأتي موسيقى
صاخبة
تتذكر عرس فدائي شاعر
قتلوه
كانت تستعذب أشعاره
تتحسس في الجيب الخلفي
قصيدة شعر
غزلية[١٤]

تمثل سناء هنا الرمز الأهم في القصيدة؛ إذ قامت عروس الجنوب اللبناني الشهيدة سناء محيدلي[١٥] في أول عملية استشهادية لفتاة، باستهداف تجمع لآليات العدو الإسرائيلي على «معبر الذل» في باتر جزين. في الساعة الحادية عشرة من صباح يوم الثلاثاء الواقع في ٩ نيسان ١٩٨٥، وقد تناقلت أخبار تلك العملية وسائل الإعلام المحلية والعالمية، وذكرت أن العملية استهدفت أعدادًا كبيرةً من الشاحنات والدبابات والآليات المجنزرة، والعديد من المشاة المنسحبين من تلال الباروك ونيحا، وذلك باقتحام سناء للقوة العدوة، بسيارة مجهزة بـ ٢٠٠ كيلو جرام من مادة (T.N.T) الشديدة الانفجار، وقد أوقعت العملية الاستشهادية خسائر كبيرة في جنود العدو قدر عددهم بحوالي ٥٠ قتيلاً وجريحًا، بالإضافة إلى إعطاب وحرق عدد من الآلات، وإلى حالة الهستيريا التي دبت في صفوف جنود العدو، الذين بدأوا بإطلاق النار عشوائيًّا.

وقد وجهت سناء قبل تنفيذها للعملية الاستشهادية كلمة تناقلتها أجهزة التلفزة في لبنان والشام وقبرص نقلاً مباشرًا بالصوت والصورة، أكّدت فيها - وهي تودع أهلها وشعبها وتستعد لعمليتها الاستشهادية - أن شعبها يملك مخزونًا هائلاً من البطولات.

والشاعر يستحضر هذا التاريخ البطولى عند المتلقي ليعبر به عن واقع راهن من جهة ومطالبة المتلقي بالاقتداء بالمواقف البطولية لمثل هذه النماذج من جهة أخرى، وقد استطاع الشاعر أن يجعل من هذه الشخصية رمزًا عامًا وليس حالة فردية، بل مثّلت رمزًا قوميًّا يحمل مجموعة من الدلالات في مقاطع القصيدة بأكثر من رؤية، كما تمثل سناء وغيرها عند الشاعر مخطة مهمة من محطات الرموز الفاعلة التى لها صداها عند المتلقي وتستحوذ على عقلية الشاعر وتأخذ جل العمل الشعري وموضوعه، كما هي الحال أيضًا مع شخصية الأديب العالمي نجيب محفوظ، في قصيدة اعتذار إلى نجيب محفوظ، إذ يقول الشاعر :

لا ...تبتئس
إن كان خنجرنا
أصابك يومها
فقد انجرحنا
من خناجر بعضنا
والقهر قطع كل آصرة، وألهب

ظِهرنا سوط «المعز»
فإن حملنا العمر
عوقبنا / بقطع ذراعنا
وإذا ذهبنا / نستبق
فالذئب عند / متاعنا
ما كان خنجرنا يريدك
أنت بالتحديد
لكن كان يبغي أي معنى يقتله(١٦)

فالرمز هنا يحتل القصيدة برمتها، ويتغلغل من خلاله الشاعر إلى ما ورائه من قضية عامة، مما يدعو المتلقي لمشاركة المبدع في متابعة الحدث الدرامي عبر الأسطر الشعرية، ويمكننا القول إنّ «الرمز إذا هو المادة التي تتخلل نسيج العمل الفني وتجعل منه ماهيته، وليس هو حلية يجمل بها العمل، أو يُعْطَى أبعادًا، بل المادة نفسها التي بدونها يصبح العمل الفني هيكلاً خربًا لا يوصل إلى شيء ولا يبقى له من أثر»(١٧).

الرموز الفرعية في القصيدة.

تمثل الرموز الفرعية في القصيدة خلفية متعددة الملامح، حيث تشتمل على سطر شعرى أو مجموعة من الأسطر يتوراى خلفها الشاعر عبر كل دفقة شعورية أو موقف من المواقف السياسية أو الاجتماعية، يحمل عبرها تكثيف الخلفيات التراثية أو الأسطورية أو تركيمها، أو أن تأتي هذه الرموز مفردة تمثل الومضة، أو متشابكة تمثل الموقف الدرامي برمته، فمن قصيدة «المسيح يوقظ الموتى»، يقول الشاعر:

عفوا ساعات اليوم الفائت
مازلنا حول العجل الجسد...نصلي في استغراق
نستجدي البركة
نتمايل مثل دراويش
في حلقات الذكر اللارسمي(١٨)

لقد استدعى الشاعر الرمز من التراث ليعبر عن الحالة السائدة بين قومه أو مجتمعه، أو يمثل موقفًا شعوريًا معينًا، فمفردتا (العجل – الجسد) تستدعيان موقف قوم سيدنا موسى عليه السلام، وما فعلوه معه ومع سيدنا هارون، وكأن الشاعر يرمز بالاستدعاء التراثي إلى ما يعانيه المجتمع من حالة اللامبالاة للأحداث الراهنة أو المقصد من فعل الغياب بقوله «نتمايل مثل دراويش»، « فالرمز الشعري يحمل إلي جانب دلالته الرمزية التي يوحي بها إيحاء دلالته الواقعية المادية التي لا يتخلى عنها إطلاقًا في بعض الأحيان، والمعنى الرمزي في أي رمز يتولد من خلال التفاعل بين هاتين الدلالتين»(١٩).

وقد يستمد الشاعر عناصر هذه الرموز من التراث بمصادره المتعددة باعتبار هذا التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفد له عطاء «فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجداناتهم ما ليس لأية معطيات أخرى يستغلها الشاعر، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في وجدانات الناس وأعماقهم، تحف بها هالة من القداسة والإكبار؛ لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي، ومن ثم فإن الشاعر حين يتوسل إلى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الشعرية عبر جسور من معطيات هذا التراث، فإنه يتوسل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ»(٢٠).

ومن الرموز الفرعية الأخرى ما يميل به الشاعر إلى التأريخ لبيئته كما نجد في قصيدة «اللعنة يا دنيا الأموال»، يقول:

التف الناس جميعًا .....حول النار....
وحول القصص الشعبي
المستأثر– دوما– بالألباب
من ذكر (مهلهل تغلب)
حتى ذكر أبي زيد ودياب

ازدان الليل ...بكل قناديل النجم
التمع السيف ...ووجه الفارس
جمل الطقس(٢١)

ويمثل هذا الجزء في القصيدة تأريخًا مهمًا وتسجيلاً لعادات أهل القرية في سمرهم وطقوسهم وعاداتهم، ويمثل الرمز المستدعى ملاءمة لطبائع الجنوب، وتوافقًا مزاجيًا لسماع هذه السير، حيث يستدعي الشاعر قصة مهلهل تغلب بما فيها من أحداث دامية ترسخ في الأذهان(٢٢)، كذلك السيرة الهلالية التى استحوذت على الألباب الجنوبية بين القرى والمدن على حد سواء، يرمز الشاعر مستدعيًا القيمة الدلالية من تلك الرموز، وقد يكون ثمة عوامل سياسية واجتماعية ساعدت على المضي قدمًا في إبراز مثل هذه التفاصيل معتمدًا على ما تثيره هذه الرموز في النفس من استدعاء لخلفياتها، لقد وجد الشاعر الحرية في اختيار الأساليب التعبيرية المناسبة والتحلل من القيود القديمة التي طالما كبلت طاقات المنهج الإبداعي، فمنها مثلاً ما يخص تضييق الخناق على حرية التعبير في ظروف وطنية وقومية قاتمة «ومن ثم لجأ شعراؤنا إلى حيلتهم الخالدة: استعارة الأصوات الأخرى ليتخذوها أبواقًا يسوقون من خلالها آراءهم دون أن يتحملوا هم وزر هذه الآراء والأفكار، وقد وجد هؤلاء الشعراء في تراثنا معينًا لا ينضب، يمدهم بالأصوات التي تحمل كل نبرات النقد والإدانة لقوى التعسف والطغيان»(٢٣).

الأسطورة.

تمثل الأسطورة لدى المبدعين الخلفية الناطقة للعديد من الرموز التي تعجز الكلمة المباشرة عن الإفصاح به، فهى الميراث الخصب الذي ينهل منه الشعراء والمبدعون، حيث تعد «العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة، فكم من الأساطير مصدر إلهام للفنان الشاعر، وكم بين أيدينا من الأعمال الفنية والشعرية ما هو صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير القديمة»(٢٤). إذ يعد الدافع إلى استعمالها في شعر الشاعر «ليس هو مجرد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقًا أكثر من عمقها الظاهر»(٢٥). وقد يكون التركيز على أساطير بعينها دون سواها، بفعل كثرة تداولها بين الشعراء أو لمعرفة المتلقي بها وبخلفياتها الثقافية دون غيرها.

من بين الأساطير التي وردت عند الشاعر (إيزيس وأوزيريس - أسطورة السندباد - آلهة الأولمب - الغول... وغيرها)، فإذا توقفنا مع الشاعر في قصيدة «عندما تضحك نجوم المجرة»، نجده يقول:

وعند الصباح .... بلادك
تلبسني جبة السندباد
وبغداد تعرفني تاجرا
يعاقر خمر حوانيت عشقك
حتى النخاع
وعند الرحيل
أكون بزورق بغداد، رأس الشراع لآخر عمري
أسافر
عليّ أفوز بمهر الجميلة
وحين أؤوب أذوب غراما(٢٦)

ويتمثل الشاعر في النموذج المقدم أسطورة السندباد الذي طاف البلاد والذي اتصف بالترحال ومواجهة المخاطر(٢٧)، ويستعرض الشاعر الأسطورة في إطار من الرمز للمحبوبة التي لم يصرح بها، بل جعلها رمزًا عامًا قد تكون وطنًا له أو معشوقة كما يرتئيها المتلقي، يلهب التجربة عبر التغليف اللغوي المعبر والموحي بقوة العاطفة «وبغداد تعرفني تاجرا/ يعاقر خمر حوانيت عشقك/ حتى النخاع» لقد أضفى الشاعر على الأسطورة ذاته الشاعرة فصارت القصيدة مصبوغة بلون دمه، وإن كان صوت الشاعر هو صوت السندباد، وتصورنا لهذا

الصوت للشخصية الرمزية التي تهيمن على سياق النص «يحمل عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة، أي عبء التجربة الخاصة المتفردة، وفي الوقت نفسه يحمل معها.وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة وعن وجه من وجوهها الأساسية»(٢٨).

وقد يزاوج الشاعر بين الأسطورة الخرافة كما نجد في قصيدة «قالت التوراة وقال التلمود»، فقد أورد فيها الشاعر خرافة الغول ورمز به إلى أكثر من دلالة واحدة، يقول:

الليل يجيء
والغول يجيء
الغول الرابض في الأنواء
الغول القابع في قصص الجدات
يتبعثر في أفكار الصبية كل مساء
يتربص فوق التل بوقت النوم
يتحسس لحم القوم(٢٩)

والغول كائن خرافي يعرف عند العرب بخلفية ثقافية تمتلئ بشاعة وغلظة وخوفا(٣٠)، فيمكن لنا أنْ نستعير قول نازك الملائكة «بأن الرموز هي البعد الرابع للكلمات، وذلك حين يكون البعد الأول: هو المعنى المعجمي، والبعد الثاني: هو المعنى المستعمل في الحياة، وهو عادة أكثف وأغزر وأكثر حياة من الأصل الذى يحيا في القاموس، لأن الاستعمال يخصب الكلمة ويشحنها كما تشحن البطارية، أما البعد الثالث للألفاظ: فهو المعاني التي قطرها فيها الشعراء عبر عصور الأدب، وبعد هذه الرموز الثلاثة تأتى الرموز الذكية لتكون البعد الرابع للغة»(٣١).

فالمعاني عند الشاعر تحمل أكثر من مجرد ألفاظها، بل هي انعكاس حي لنفسية الشاعر ورؤاه تجاه الموقف الشعري المُساق عبر المقطع الشعري بكل خلفياته، فاتشاح المقطع بالصبغة الدرامية في الأداء أعطى ملمحًا شعوريًا قويًا يتمثل فيما يترتب عليه من نسيج فني، لا تنفصل أدواته بعضها عن بعض، فتكرار الغول يحمل دلالة التكثيف (الغول يجيء - الغول الرابض - الغول القابع)، فتكرار اللفظ يلح على خاطرة الشاعر شعوريًا أو لا شعوريًا، «فالرمز الشعري يكتسب مدلولاً جديدًا، ولا يتجمد عند مدلول واحد محدد، والارتباط الحتمي بين الرموز ومرموزاتها لا يكون إلا في إطار العمل المعين، وأخطر ما يهدد كيان الرمز الشعري هو تجميده في مدلول معين يدور في فلكه، لأن الرمز يتحول حينئذ إلى رمز لغوي عادي، ويفقد إيحاءاته اللامحدودة، ويفقد من ثم قيمته الفنية بوصفه رمزًا، تلك التي تكمن في أنه لا يعبر عن شيء معين محدد، وإنما يعبر عما لا يمكن التعبير عنه بوسائل اللغة العادية»(٣٢).

ولقد أعقب الشاعر هذا المقطع برمز تراثي له دلالته في التاريخ الإنساني، وهو رمز يهوذا، وذلك بقوله :

ويموج الليل الزئبق بحرا
فوق ذراع «يهوذا» لما جاء يقبل
باب مخيم أهل الأرض
يربد الأفق ..يسيل على آثار
قد تركتها فوق الأمس
أصابع طفل غض
فيعانق وجه «يهوذا» .. الليل / القار
ويصفع وجه التل ..الليل / النار
واحتد الغول- القابع في
قصص الجدات- على قصص
الجدات.. فثار(٣٤)

لقد تداخلت الرموز وتشابكت لتعطي دلالة عميقة تتخطى المعني الظاهر للكلمات، «فالارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر الظواهر فعالية فى عملية الإبداع، إذ يحدث تماس يؤدى إلى تشكيلات

تداخلية، قد تميل إلى التماثل، وفى كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس»[٣٥]. ورمز يهوذا[٣٦] الذي ساقه الشاعر يحمل لدى المتلقي دلالة متوارثة من التراث الديني المسيحي، حيث دور يهوذا المشين في حق السيد المسيح، والشاعر له مراده الذي لا يقف عند حد من الحدود، بل نجده يميل ناحية التلميح بالقضايا السياسية التي تعد الواجهة الأولى لقصيدته، ويكشف عنها صراحة في المنعطف الأخير من القصيدة:

قالت كتب التوراه
«من يقتل ... يُقْتَل
من يسرق....يُحْرَق»
قال التلمود بمفتتح الإصحاح
«يا شعب الله
ميراثك فاحمل ...واستفتح
أوردة الخلق»
قال التلمود بمختتم الإصحاح:
لحم الأيام مباح
اقتل...../ اسرق....
احرق....كتب التوراه
يا شعب الله[٣٧]

«إن الأسطورة تشير إلى وقائع قد حدثت في الماضي لكنها ما زالت مستمرة في الحاضر، وأنها يمكن أن تستمر في المستقبل، وهذه الوقائع تقع في المنطقة الواقعة بين الخيال والواقع. بين الحلم والحقيقة، وأن هذه الوقائع ذات طبيعة طقسية، وأنها بالنسبة لمعتنقيها حقيقة وواقع لايتطرق إليهما الشك، وأن من وظائفها الأساسية المحافظة على وضع قائم، والإيهام بحقيقته أو واقعيته»[٣٨]. ولقد استغل الشاعر الرمز الأسطوري أفضل استغلال في الكشف عن الدلالة المترابطة بين الكلمات ومدلولاتها واستمرت القصيدة في درامية مرتفعة متدفقة لتكشف عن النقطة المضيئة، وتبين العلاقة الارتباطية بين الرموز وبعضها ببعض ثم يحكم موضوع القصيدة وفكرتها العامة تجاه هذه الدلالة وطرق صوغها، ومن قصيدة «أوزوريس عند الهرم» يميل الشاعر إلى أسطرة الشخصية فيقول:

هناك...
حيث عاد «أوز وريس»
من مسارب العدم
هنا.....ك
وعند قمة الهرم
وحيث تبتدي ملاحم الخياه
وحيث عادة تضيء
ألمع الشموس / سيطلع «الرئيس»
تحيطنا عيونه النبية الشجن
هنا......ك

لقد استدعى الشاعر شخصية أوزوريس بما لها من شحنة دلالية لدى المتلقي، فأوزوريس يمثل شخصية البطل الذي واجه الظلم والذي كان نصيراً للشعب ضد الطغيان، فهو المفترى عليه من أخيه ست، والذي صنع الصندوق ليحتال على أخيه للدخول فيه وإغلاقه عليه، وإلقائه في النيل[٣٩] «فالعناصر الرمزية التي يستخدمها الشاعر المعاصر بعد أن يستكشف لها بعدًا نفسيًا خاصًا فيواقع تجربته الشعورية معظمها مرتبط في الأسطورة، أو القصة القديمة، بالشخوص أوبالمواقف. وهذه الشخوص أو المواقف إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة لكي تضفي عليها أهمية خاصة»[٤٠]. لقد استكمل الشاعر الرمز الأسطوري لشخصية الرئيس جمال عبدالناصر في شخص أوزوريس:

وعبر كوة الزمن
يلوح ممسكًا بكفه النجوم والقمر
يهيب -جاهدا- بنا: لتكملوا المسير فها أنا
ومن هنا
أزال هاديًا،
وحاديًا قوافل السفر[٤١]

والشاعر فى هذا النموذج لم يكتف بالتلميح عبر هذه الأسطر إلى أسطورة واحدة بل عمد إلى شحن الجمل بمزيج من الابتكار القائم على محور الأسطرة، فيستغل فيها الموقف النفسي ويتعامل على مستوى الرمز حيث يستغل فيها «خاصية الامتلاء بالمغزى وبأكثر من مغزى، تلك الخاصية المميزة للرمز الفنى»(٤٢)، لقد جعل الشاعر من شخصية الرئيس جمال عبدالناصر بطلاً أسطوريًا، وأضفى على دلالاته اللغوية نوعًا من الأسطرة المستمدة من فعل المحاكاة والمزاوجة بين الأسطورة المستدعاة بطريقة الفلاش باك، وبين الغاية من الاستدعاء والتمادي في شحنه دلاليًا بالتركيز على التركيم اللفظي والدلالي لبطل الأسطورة، واستقطاب الأضواء نحوه «فالمنهج الأسطوري إذن هو تقديم التجربة فى صورة رمزية، وقد كانت هذه الصورة من التعبير أقدم صورة عرفها الإنسان، وما تزال حتى اليوم أصدقوأقرب صورة من صور التعبير»(٤٣)، كما كان أوزوريس معشوق الجماهير والشعب لصدقه وإخلاصه، ولما كان يتمتع به من شعبية جارفة، كذلك كان الرئيس عبدالناصر محاطًا لدى الشاعر بهالة من الفخار والتأييد الجماهيري، مما يعطيه قوة خارقة في الهيمنة على مجريات الأمور، أو قد يميل الشاعر إلى صنع الأسطورة من خلال السبك الجيد للأسطر الشعرية في المقطع الثالث من القصيدة، يقول الشاعر:

يلتقم الحوت ذراعيَ حين أحاول
طرح شباكي فوق الماء
تختنق سحابات الأمطار على عتبات الليل
ويمشي بأعينها برق لألاء

وفي المقطع الرابع من القصيدة يقول:

تنقصني أظفار الجرأة
من لي بغرابك يا قابيل
فأواري في الترب السوأة ؟!

في المقطع الخامس يقول الشاعر:

عرّافة هذا العصر الجائع والصديانُ تقول:
«لا تقرب هذا النبع ....
فعند الماء تحوم طيور جبال القار
فأبي- من قبل- بنفس الطير اغتيل
رجمته الطير بأحجار السجيل»(٤٤)

لقد مال الشاعر إلى أسطرة النص بهذا النسيج المتدفق من الشحنات اللغوية والدلالات والرموز التي تتشابك فيما بينها، مستلهمة التراث بما يحمل من ميراث فكري وإرث ثقافي في عقل المتلقي، «علينا إذًا لكي نكشف عن روح شاعر ما، أو على الأقل عن شواغله العظمى، أن نبحث في أعماله عن أكثر الكلمات دورانًا، فهذه الكلمات هي التي تبوح بهواجسه الملحة لأنها تكون بمثابة دراسة انعكاس الواقع كله في نفوس الأفراد المختلفين الذين يستعملون تلك المفردات ويكونون منها لغتهم، وهذا عمل لا يعرف حدودًا»(٤٥).

لقد أدت هذه الأساطير في استخدامها عند الشاعر توظيفًا مقصودًا أراد به البوح عن مكنوناته تجاه اللحظة الراهنة، فهذا التوظيف من الشاعر «يمثل كذلك معادلاً تصويريًا لبعد متكامل من أبعاد رُؤيته الشعرية يستقطب في إطاره مجموعة من الصور الجزئية يوظفها إطارًا فنيًا رمزيًا عامًا لرؤيته برمتها»(٤٦)، فرمز قابيل وهابيل مستمد من التراث الديني(٤٧). وإن تعددت القصة التي دارت بينهما من مصدر إلى آخر، إلا أن صورتها التي وردت عليها في القرآن الكريم هي أقرب المصادر إلى ثقافة الشاعر، والشاعر لا ينقل الأسطورة من التراث نقلاً حرفيًا بل ينفث فيها من روحه ويتألم لمعطياتها، ولا شك أن للشاعر دورًا مهمًا في اختيار قاموسه الشعري، كذلك البيئة التى شكلت وجدان الشاعر وألهمته من معطياتها النصيب الأوفر، والمادة الخام التي شكل منها مايصقل موهبته، ويصبغ تفردها بملمح التكوين التراكمي،

فهو «يختار من الإمكانات المتاحة في اللغة العادية ليشكل منها نظامًا لغويًا قادرًا على تشكيل المعنى أو الدلالة التي تحتويها تجربته الفنية»[٤٨].

يقول الشاعر في قصيدتة «الكل في واحد»:

آه

ما أوجع موت النسر

وظللت وحيدا

تزجي آلهة «الأولمب»[٤٩]

صوّر اليونانيون القدماء آلهتهم في جبل أوليمبوس في صورة البشر ورسموهم وفقًا لذلك التخيّل شكلاً وقوامًا، وهم إن تميّزوا بالقوة الخارقة والقوام البديع والجمال الرائع، فإنهم كانوا كالبشر، يأكلون ويشربون وينامون، ويحبون ويكرهون ويفرحون ويحزنون، وتساورهم المشاعر نفسها التي تساور بني البشر، ويستبد بهم الغضب وتنهش قلوبهم الغيرة، ويتزوجون وينجبون ويعقدون علاقات مشروعة وغير مشروعة، ولكنّهم يتميّزون عن البشر بأنهم كانوا خالدين، لا يهرمون ولا يذوقون طعم الموت، وكانت الأسرة الأولمبية تتألف من اثني عشر إلهًا أهمّهم زيوس بوصفه ربًا للآلهة والبشر، وكان يشارك زيوس في الأولمب إخوة خمسة وأبناءٌ ستّة، هم أبطال الأساطير التي ألهمت الفنانين والشعراء والأدباء والمهندسين أهمّ الأعمال منذ عشرات القرون، وحتى يومنا هذا، وهذا سردٌ لآلهة الأولمب الذين عبدهم اليونانيون ومن بعدهم الرومان ووظيفة كلّ إله منهم[٥٠].

فليست الأسطورة حديثة عهد لدى المبدع «فقد ارتبطت الأسطورة بفجر الإنسانية، فهي مجموعة من تفسيرات خيالية غيبية اقترحها الإنسان الأول في مواجهته للكون»[٥١]، وعلى هذا الأساس لم تكن الأسطورة وليدة السياق اللفظي عند الشاعر أو من قبيل الحلية اللفظية، بل تُعدُّ منهلاً خصبًا من مناهل التراث المختلفة، ويلجأ الشعراء إليها لإثرائها النص الشعرى، فهي تخلب لب المتلقي وتعلي من شأن النص الشعري وتربط الشاعر والمتلقي بالتراث على السواء، كذلك «تعد الأسطورة توأم الشعر، فعودة الشعر إليها، إنما هو حنين الشعر لترب طفولته، والأسطورة إذ تحتضنها القصيدة فلكي تتحول في بيتها طاقة خالقة للأداء الشعرى»[٥٢]، ومن ثم يمكننا القول إن «العمل الفني هو نتيجة جهد فردى، ولكن حصيلته الفكرية والشعرية مستمدة من علاقة الفنان بالمجتمع الذى يعيش فيه والتراث الذى يستمد منه على اختلاف ضروبه وأنواعه»[٥٣]. من هنا فإنه «يتم توظيف الأسطورة فنيًا لأداء دلالات معينة يريدها الشاعر، وذلك من خلال تناول يقوم على أساس المقارنة بين الشخصية الخام -أي كوجود تاريخي واقعي- والشخصية وقد أضفى عليها الشاعر بلمساته الفنية ما جعل منها شخصية متخيلة قادرة على حمل الأبعاد الفنية والدلالية المتوخاة»[٥٤].

خاتمة:

في خاتمة هذه الدراسة نستخلص ما يلي:

١- إن أغلب الرموز التى وردت عند الشاعر تمثل اندماجًا بالواقع، ولا تنفصل بأي حال من الأحوال عنه، بل تعد خلفية إيحائية لها ما يميزها عبر التكنيكات المختلفة المصاحبة لهذه الرموز، والتي يلجأ إليها الشاعر ليثرى بها لوحته الفنية.

٢- إن الشاعر لم يقتصر على رمز بعينه أو ملمح من الملامح أحادية الجانب، بل عاصر القضايا المختلفة والمحن التى مر بها الوطن، واستطاع أن يسطرها بطريقة ديناميكية، تتفاعل معها جميع أدوات لوحاته.

٣- إن هذه الرموز اختلفت وتنوعت بين الرمز الكلي والرمز الجزئي في القصيدة، أو لنا أن نقول: بين الاستغراق الكلي والاستدعاء العرضي، وقد أكّد الشاعر بدفعه بهذه الرموز لفضاء قصيدته، مدى ثقافته وعدم انقطاعه عن التراث.

٤- إن هذه الرموز التي وردت في الإبداع الشعري للشاعر لها دلالات عميقة الأثر وليست من قبيل

نشر الثقافة الإبداعية للشاعر، أو شحنها في القصيدة من أجل التظاهر والتوسل بالتراث فقط، بل وجدت بدورها بوصفها أداةً من أدوات التعبير الفاعلة، التي تمثل محطة مهمة من محطات الترقي الفني لدى الشاعر.

٥- إن تناول الشاعر للأسطورة تنوع بين مختلف الأساطير المتوارثة في التراث الإنساني، فوجدناه قد استدعى الأسطورة الفرعونية والبابلية واليونانية وغيرهم.

٦- إن الشاعر سار على الدرب نفسه الذي سلكه في استخدامه للرموز، فقد طوع القصيدة تبعًا لما تحمله الأسطورة المستوحاة من دلالة وتكثيف ومعتقد وثقافة عند المتلقي، فسار بها شوطًا طويلاً عبر التكنيكات الفنية الأخرى المصاحبة للقصيدة، وذلك بحكمة راقية في الأداء، وإن كانت هناك بعض التحفزات في الأسطورة تحديدًا، حيث إن الشاعر يعزز منهله عبر إبداعه المتدفق بالاتكاء عليها إلا أننا وجدنا أن الديوانين «الحياة في توابيت الذاكرة، ومزامير العصر الخلفي» يحتويان على استدعاء للتراث يفوق بكثير ما جاء بعدهما من الدواوين الأخرى للشاعر مثل: (المدينة تطرد الخنساء - الذوبان على الورق - الوقوف خارج الدوائر)، وقد يكون للشاعر فلسفة أخرى، وهي التعويض بالرموز المستوحاة من التراث، والتي بدت متلاحقة من قصيدة إلى أخرى ومحملة بالدلالات والرموز التي لم تنفصل عن أرض الواقع.

٧- إن إبداع الشاعر مثّل ملمحًا من ملامح الإبداع الجنوبي في هذه البقعة الجغرافية، ولم يبد من خلال الدراسة والعرض انفصاله، وبعده عن التطورات الفنية المتلاحقة، أو الأحداث السياسية التي صاحبت فترة الإبداع، كذلك لم يظهر خلال تناولنا للنماذج التي خضعت للتحليل انعزالية الإبداع الجنوبي أو تفرده برموز مغرقة في الخصوصية، وإن كانت هناك ملامح خاصة به عبر الدراسة الموضوعية، أو بعض الفنيات التي تمثل ميلاً إلى الرومانسية، كالتعلق بالقرية أو الميل إلى الهدوء والانسجام، أو تفضيل الجنوب على ما عداه من جو المدينة الصاخب، أو الحنين إلى الأهل والدور والعادات والتقاليد. وقد مر بمثل هذه المراحل شعراء من الرواد أمثال محمود حسن إسماعيل وحجازي، وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

٨- كما أننا نقرر أن تنوع مصادر الاستلهام التراثي، واختلاف مصادره ما بين الشخصيات المختلفة والتاريخ، والأسطورة والمأثورات الأدبية والدينية والعقائدية، تمثل ثقافة وانطلاقًا نحو التراث من جميع أبوابه.

٩- تعد بعض الملاحم التراثية مثل السيرة الهلالية وملحمة مهلهل تغلب من أكثر ما يلتصق بالبيئة الجنوبية، ويعالج الشاعر مثالبها بمثل هذا الميل إلى التركيز على ما يمثل دعوة إلى التحلي بنواتج الأعمال التراثية وأخذ العبر من سوقها.

الهوامش

١- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ص١٧٢.

٢- د/ محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤، ص٣٤.

٣- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٤، ص١٠٤.

٤- من ديوان «المدينة تطرد الخنساء»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٧٠-٧٥.

٥- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص١٧٣.

صراع الهويات والذوات

في رواية «القلاع المتآكلة» لـ محمد ساري

صليحة شتيح*

مقدّمة:

تنفتح الرواية الجزائرية المعاصرة على مختلف الأبعاد الفكرية والمعرفية والثقافية والاجتماعية، وتعمل على بلورة هذا المزيج في شكل خطاب روائي يجمعه الفعل السردي، ويصهره في بوتقة واحدة وفق تقنيات متعددة؛ حيث يكشف المسار السردي عن الرؤية التي توجه الخطاب، وتتماشى مع خصوصية الراهن الجزائري المعاصر في علاقته بالآخر، سواء في صبغته العربية والإسلامية أو صبغته العالمية، فلم تعد الرواية الجزائرية حبيسة الخصوصية المحلية فقط، بل انفتحت على البعد العالمي وانصهرت في المكوّن الثقافي الإنساني على اعتبار أنّ الثقافة سمة لصيقة بالإبداع الأدبي بشكل أو بآخر. وهذا ما ساعد على ظهور العديد من النماذج الروائية المعاصرة التي تنطلق من الخصوصية الجزائرية لتعبّر عن تجربة اجتماعية برؤية إنسانية عامة تتسع لتشمل الهم الإنساني المشترك الذي يجعل الفرد المثقف في المجتمع العربي يقاوم كل أشكال العنف والقوة ويدعو إلى جو ثقافي مسالم.

ولما كانت هذه طبيعة الخطاب الروائي الجزائري المعاصر بكل ما يحمله من سمات الانفتاح والمراوغة، فإنّه يأبى على القارئ أن يقف فيه عند بؤرة دلالية مغلقة، بل دائمًا ما يدعو قارئه للغوص في أعماقه والانفتاح على الأطر والمرجعيات التي منحته صفات متمايزة، لعل ما يجمعها ذلك الأسلوب الروائي السردي، الذي ينحى فيه صاحبه منحى إبداعيًا يتغلغل في عمق التجربة الشعورية لدى القارئ، فيجعله يتماهى مع المقصدية التي توجّهه.

ولعل من أبرز القضايا النقدية التي تقف عندها الطروحات الثقافية المعاصرة هي قضية البحث عن المرجعيات الثقافية التي تؤطر الخطاب، وهو ما لفت انتباهنا في رواية «القلاع المتآكلة» لـ محمد ساري، فأردنا التساؤل عن تجليات المكوّن الثقافي في هذه الرواية من خلال الوقوف عند التركيبة السردية لبنائه، بغية اكتشاف الثغرات والفجوات، التي ينبغي علينا أن نملأها ونسدّ فضاءها بقراءة تأويلية فاحصة، تحاول التعرف على المنعطفات الكبرى للرواية واستنطاقها لمعرفة طبيعة الصراع

---

* باحثة جزائرية.

الحاصل بين الأنساق التي تتوزع في ثناياها، وكذا استجلاء البؤر التي تعكس تمفصلات أحداثها في بعدها الثقافي المضمر.

أولاً: تأطير الخطاب وتثوير السياق.

يعمل محمد ساري في خطاب «القلاع المتآكلة» على تثوير السياق الروائي، وشحنه بمختلف الحمولات الدلالية التي تبعث فيه دينامية تجعله خطابًا فضفاضًا، يكشف عن البنى العميقة التي تبلور في ظلّها، والتي عملت على شحذه بمختلف السمات الخطابية والمرجعية، ليكون خطابًا منفتحًا على الواقع الاجتماعي ومعبراً عن الخلفيات والمرجعيات الثقافية والفكرية التي أسهمت في إنتاجه، ذلك أنّ الرواية تعدّ «تجربة حياتية عميقة»[1]، وعملاً إبداعيًا يعكس تجربة شعورية عاشها الكاتب وأراد مشاركتها مع متلق ضمني وقارئ خبير، يستطيع بما يمتلك من معارف موسوعية أن يحيط بعمق هذه التجربة، ويكشف مغاليقها المستورة ليقوم الخطاب الأدبي بوظيفته الجمالية من ناحية، ويحقّق غرضه الاجتماعي من ناحية أخرى.

إنّ الوقوف عند خطاب «القلاع المتآكلة» يجعلنا نتتبع المسارات السردية التي يبثها محاولين القبض على المضمرات الثقافية التي تختبئ خلف جدار اللغة، وتعمل على توجيه العمل الروائي بتقنيات سردية، تتزاوج بين التصريح والتلميح، فتارة يعمد الروائي إلى نقل مواقفه الفكرية بصورة تقريرية يعبّر بها عن حمولاته الثقافية والمعرفية، وتارة أخرى يضمر مقاصده ويتوارى بين أعطاف اللغة، ليعبّر عن معاني مضمرة أو مسكوت عنها نستطيع الوصول إليها من خلال القيام ببعض العمليات الاستدلالية، التي تحتاج إلى معرفة المحيط المعرفي والظروف السياقية التي أنتج فيها الخطاب.

تتناول رواية «القلاع المتآكلة» فترة عصيبة مرّ بها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، وهي تعكس مرحلة مهمّة في تاريخ الجزائر بعد نهاية الاستعمار ومخلفاته على أبنائها، وتعبّر عن الصراع الذي دبّ بين صفوف الجزائريين، فانقسموا فرقًا وأحزابًا واتجاهات شملت مختلف الجوانب الدينية والثقافية والسياسية، لتعبّر مجتمعة عن الحمم البركانية التي كان يتقاذفها المجتمع الجزائري حينها، فتسفر عن الكثير من المآسي تلخصت في مظاهر القتل والخراب والدمار، الذي لحق بمدينة عين الكرمة التي تشكّل فضاء للرواية ومسرحًا تجلّت فيه أحداثها.

يبدأ فعل التحوّل في المسار السردي للرواية من اللحظة التي تم العثور فيها على جثة نبيل وهي ملطخة بالدماء: «فتح نبيل السياج الذي أصبح يغلق بالقفل لتردّي الوضع الأمني فوقعت الواقعة»[2]، فهذه النقطة شكّلت منعرجًا مهمًا في تحولات الأحداث بعين الكرمة، ليتجلى من خلالها السياق العام الذي يؤطر الرواية وتتفرع منه أفعال الشخصيات، وتتعالى أصواتهم المتعارضة ورؤاهم المختلفة، وتتصادم مصالحهم المتباينة؛ ليكون عالم الرواية أشبه بحلبة تتصارع فيها مختلف الأنساق التي تعكسها اللغة، وهي تشكّل المحطات الكبرى التي تقف عندها القراءة النقدية لخطاب الرواية؛ وهذا لأنّ تحليل النص الأدبي وفق المنظور الثقافي يعتمد على وضع النص داخل السياق الثقافي والسياسي، الذي أنتجه ليبحث عن طبيعة الصراع الذي يشير إليه لتحديد الواقع الثقافي، فيكون النص بهذا علامة ثقافية تتحقق دلالتها داخل السياق الذي أنتجها[3].

تدخل مدينة عين الكرمة بهذه الحادثة في نوع من الحزن الدفين والظلام القاتم، الذي يقضي على مظاهر الحيوية فيها، فتتراجع معاني الحياة بداخلها فاسحة المجال لدلالات الموت بمختلف أشكالها «وتساءلت مرارًا: لماذا نمجّد دائمًا تواريخ الموت

فيما يمجّد غيرنا تواريخ الميلاد؟ لماذا تقديس المآسي؟ أهو بقاء آثار الفكر الشيعي الذي استبدّ ببلادنا عبر الدولة الفاطمية لعشرات السنين؟ أم لكثرة الحروب والتضحيات الجسام التي ترافقها بحيث تغلّبت طقوس الموت على طقوس الحياة؟»(٤)، وهو تساؤل يعكس مدى استبداد الروح التشاؤمية بشخصيات الرواية، والجو العام الذي تدور حوله الأحداث.

تفرض طبيعة المرحلة التي كتبت حولها الرواية بعض التقنيات السردية على صاحبها، فالملاحظ أنّ لغة الرواية جاءت على درجات متفاوتة تتوافق مع النسق المضطرب الذي يتماشى وطبيعة الأحداث، فأحيانًا تكون لغة سطحية مباشرة، وأحيانًا أخرى تكون موغلة في التدقيق تصوّر وتصف ملامح الشخصيات وقلقها، وتنقل هواجسها وأفكارها، وفي أحيان أخرى تكون اللغة قوية هاربة تعبّر عن عمق الصراع الذي يحصل بين الذوات؛ حيث يتجلى بوضوح صراع الذوات الممثلة للأنساق المتباينة في الرواية وحرصها على تمرير رؤاها، حين تجعل من الوصول إلى السلطة موضوع قيمة لها، وتتخذ من ممارسة العنف وسيلة مساعدة لتحصيله.

أوّل ما يثير الانتباه في أثناء التعرّض لرواية «القلاع المتآكلة» هو العنوان الذي يحمل في طياته إيحاءات دلالية عميقة، ويشكّل بمثابة رمز لمدينة عين الكرمة التي عصفت بها الحرب والصراعات الداخلية، ويمكن أن نمثّل له بالمفتاح الذي يساعدنا للدخول إلى عوالم الرواية؛ فهو بتركيبته الاسمية التي تحيل إلى القلاع (جمع قلعة)، يكشف عن مدى متانة البناء الروائي، الذي يضاهي بناء القلاع التي تحصّن أصحابها من الهجمات الخارجية بقوة صمودها، ذلك أنّ دلالة القلعة ترتبط بـ «الحصن الممتنع في الجبل»(٥)، الذي يحمل صفات الصمود والمقاومة. ولكنّ المفارقة تحدث في عين الكرمة ليخلق العنوان بهذا علاقة جدلية غير متكافئة بين المركب الأول (القلاع) والمركب الثاني الذي حمل صفة التآكل؛ إذ لم تعد القلاع في عين الكرمة محصّنة بل غدت متهاوية وهشّة ضعيفة بفعل الصراعات والأحداث، التي تعرّضت لها ما جعلها متآكلة غير قادرة على الصمود.

كما يظهر العنوان لأول وهلة بصفة إغرائية تثير التساؤل والحيرة عند القارئ حينما يقف عليه لأول وهلة، فيجعله يتساءل: لماذا القلاع المتآكلة؟ وكيف تفقد القلاع صفة القوة لترتبط بصفة الضعف (التآكل)؟ وما طبيعة العلاقة التي تجمع القلاع بقاطنيها؟ وما الأسباب التي تقف خلف هشاشة القلاع وضعفها؟ أسئلة كثيرة تلّح على القارئ حين يتعرّض للعنوان، فتثير فيه الفضول لتدفعه إلى الغوص في عمق الرواية والتعرّف على العلاقة التي تربط العنوان بالمتن؛ وهذا لأنّ «العناوين اليوم تشكل مصدرًا أساسيًا من مصادر الثقافة العصرية يجعلها ذات جماليات خاصة تستحق السبر والدراسة فهي بدعة جديدة لم تكن معروفة في الثقافة العربية القديمة»(٦)، وهو ما يحفّز من فعل القراءة ويجعل القارئ المعاصر يسعى لمعرفة الخيط الذي ينظم عنوان «القلاع المتآكلة» بالأحداث التي تمرّ بها عين الكرمة في فترة لها ما يميّزها عن باقي الفترات في المجتمع الجزائري.

ثانيًا: أنماط التهميش وتقويض الهوية.

تتجلى قضية الهوية المهمّشة في خطاب «القلاع المتآكلة» من خلال المظاهر التي تتوزع عليها، مشكّلة بؤرًا دلالية تنتج المعنى وتوجه أبعاده وبنيته العميقة، لتدفعها متمظهرة في الشكل القضوي للقول عن طريق القيام بقراءة تأويلية والوقوف عند المعاني الأولية التي تمنحها لغة الرواية، وهو ما يحيلنا مباشرة إلى استحضار الأنماط التي يُختزَل فيها التهميش وتتجلى من خلالها ملامحه الكبرى في ثنايا الخطاب الروائي، ولعل أوّل نمط نقف عنده يرتبط بهوية المرأة في المجتمع الجزائري، والتهميش الذي طال وجودها بشكل أو بآخر.

يقوم المجتمع بدور مهم في بلورة الصورة التي ينظر بها إلى المرأة ويتم التعامل معها من خلالها، وتعمل معاييره الأخلاقية والثقافية على تقنين النمط الذي يجب اتباعه في معاملتها، بوصفها كائنًا أنثويًا له خصوصية تميّزه عن مقابله الذكوري؛ إذ تنطوي المجتمعات كلها على هذه الثنائية سواء بصبغتها التكاملية بين الطرفين (ذكر/أنثى)، أو بصبغتها الإقصائية حين يعمل أحد الأطراف على إقصاء الآخر. وبالتالي اتباع سياسة التهميش وفق الأنماط الثقافية السائدة في المجتمع.

في الغالب ما يطال عنصر التهميش المرأة في المجتمعات الجزائرية، وهو ما تثبته التجارب في إطار المسلمّات التي يتم تداولها والحرص على ترسيخها في البنية الثقافية للأفراد، من أجل الترويج لصورة نمطية هدّامة تعمل على رسم المرأة بملامح الضعف والركون وقلّة العقل، استنادًا إلى قناعات راسخة ترتبط بالنسق الفكري والتركيبة الثقافية التي تنشأ فيها المجتمعات، ويتبلور بداخلها الوعي بطبيعة المرأة؛ إذ كثيرًا ما وصفت المرأة بالضعف وقلة الحيلة، «المرأة عمومًا ضعيفة وسريعة التأثر ولا تجد راحتها إلا بانضمامها الكلي داخل الجماعة. ثمّ إنّ المرأة بهشاشة وضعها وقلّة زادها الفكري تخاف من الغيب وتؤمن بالشعوذة وكرامات الأولياء ... المرأة هي المرأة. لافرق بين الجاهلة والمتعلمة، صدّقني. ما أراه في المحاكم اليوم، يزيدني قناعة أننا شعب يؤمن بالسحر والشعوذة إلى حدّ النخاع. والمرأة أكثر من الرجل»(٧). تشكّل هذه الرؤية شخصية السارد المحامي عبدالقادر، لتعبّر عن الصورة التي رسمها المثقف الجزائري حول المرأة، بغض النظر عن كونها أمًا وأختًا وزوجةً وبنتًا، فهي دائمًا متهمة بإضعاف المجتمع لتكون محل انتقاص دائم، حتى وإن كانت متعلمة أو مثقفة، لتلتصق بها صفة الدونية بسبب إيمانها بأمور السحر والشعوذة!

ولم يقف فعل التهميش عند هذا الحدّ فقط، بل تعرّضت هوية المرأة للتقويض من قبل الجماعات الإسلامية التي تدّعي انتسابها للدّين وتطبيقها لشرعه ورغبتها في إقامة خلافة إسلامية راشدة، يتجسّد هذا في كلام عبدالجبار أمير الجماعة الإسلامية على لسان والدته، التي تعبّر عن فرحها بما تقوم به الدولة لقضاء شئون المواطنين، وتظهر امتعاضها من موقف الإسلاميين الذين يدّعون التدّين الذي تراه غريبًا وغير مفهوم، ليعارضها بقوله: «هذا كلام كبير على المرأة التي خلقها الله لتطيع زوجها، وتعتني بشئون البيت وتربية أولادها. أمّا مسائل الدين فهي للرجال»(٨). وفي هذا حرمان للمرأة من أبسط حقوقها، وهو التعبير عن رأيها ومشاركته مع الغير في أمور الحياة اليومية، لتبدو بهذا كائنًا سُلبت حريته الكلامية ليصبح مغيّبًا قصديًا بفعل التهميش؛ إذ «إنّ كلام المرأة هو إحضار لها، ولو تكلمت فهذا يعني أنها أحضرت وصارت كائنًا محسوسًا. وفي ذلك تكسير لصورة النموذج المؤنث بوصفه جسدًا قصيًا ومعلقًا في الفراغ الخيالي المذكر»(٩).

وهو ما يجعلنا نتساءل في هذا السياق عن طبيعة النسق الذي يؤطر اشتغال الوعي عند الجماعات الإسلامية، التي ترفع شعارات تطبيق مقاصد القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة؟ وهي تتبنى أفكارًا هدّامة تخالف ما ورد عن مكانة المرأة في الإسلام، والامتيازات التي خصّها بها المُشرّع، وما ورد عن دور أمهات المؤمنين في نقل الدين وتبليغه، والمواقف الكثيرة التي نقلها التاريخ عن نساء خالدات، استطعنَ أن يؤثرن في المجتمع ولم يقتصر دورهن على تربية الأطفال ورعاية شؤون البيت فقط، مثلما ذهب إلى ذلك الأمير عبدالجبار الذي مثّل النموذج الذي يعتقد أنّ المرأة «غير مؤهلة للخوض في المجالات المهمة، فحسبها أن تكون زوجةً وأمًا. إنّ المرأة لا تبدع سوى في الميادين الاجتماعية من الاهتمام بالمنزل وتربية الأبناء. أمّا القضايا ذات الطابع الفكري فلا يمكن أن تبدع فيها»(١٠).

تُظهر الرواية أنّ تهميش المرأة كان بمثابة تقليد شمل مختلف الفئات الاجتماعية على تباين مرتكزاتها الثقافية وبنياتها الذهنية والمعرفية؛ إذ عُدَّت المرأة في الاتجاه الشيوعي -حسب ما تناقله المجتمع- متاعًا وجسدًا مشاعًا من حق جميع الرجال امتلاكه، بل مشاركته، «وكان رشيد من القياديين الذين يسهرون على إعطاء وجه نظيف لحملات التطوّع للردّ على انتقادات المحافظين والرجعيين والإسلاميين، من الطلبة وغيرهم، الذين أطلقوا ادعاءات كثيرة لتشويه التطوّع، وأوّل هذه الانتقادات أن تلك الأسفار والرحلات هي في الحقيقة فرصة لممارسة الرذيلة؛ لأنّ المرأة عند الشيوعيين ملك مشاع بين الرجال، ولأنّ الفتيات المشاركات كلهن فاجرات يبحثن عن المتع الرخيصة»(١١). لتعكس المرأة بهذه الصورة شكلاً مهمًا من أنماط التهميش التي انتشرت في المجتمع الجزائري في أثناء فترة الحرب الأهلية، وهو ما يمكن اختزاله - ونحن نتحدّث عن هوية المرأة المهمّشة في حديثنا عن ثنائية المرأة والرجل - في ثنائية أوسع ترتبط بفكرة: «المقدّس» الذي يحيل إلى الرجل و«المدنس» الذي يحيل إلى المرأة، ونحن نعد فكرة المقدس والمدنس ثنائية ارتبطت بنظرة مختلف شعوب العالم إلى المرأة على تباين مشاربها وانتماءاتها الثقافية. ولو عدنا إلى التراث اليوناني لتلمسنا هذه الصفة الدونية في تعاليمه؛ إذ طرح أرسطو نظرته الفلسفية حول المرأة وهو «يستمد دعامتها الأساسية من الميتافيزيقا، ثم راح يطبقها في ميدان البيولوجيا أولاً، والأخلاق والسياسة بعد ذلك، ليثبت فلسفيًا صحة الوضع المتدني للمرأة الذي وضعتها فيه العادات والتقاليد اليونانية. وتأتي خطورة نظرية أرسطو عن المرأة من أنّها ترددت بعد ذلك بكثرة في تراثنا العربي، ربما لأنها وجدت أرضًا خصبة مهيّأة لتقبلها بما تحتوي عليه من آراء مماثلة لا ينقصها سوى التنظير! غير أن أرسطو لا يكتفي بهذا القدر من نقائص المرأة، وإنما يضيف إليها عدم قدرتها على ممارسة الفضائل الأخلاقية المختلفة على نحو ما يفعل الرجل، وعدم قدرتها على شغل أي منصب اجتماعي، أو ثقافي، أو حتى قيادة المنزل. إنّ مهمتها تقتصر فقط على الإنجاب، بل إنّ مسئوليتها تكون كاملة إن هي أنجبت الإناث!»(١٢).

يقف النمط الثاني للتهميش عند أبرز مكوّنات الهوية الثقافية وهو الدّين الذي يعدّ علامة بارزة على الانتماء الشخصي للأفراد، ويحدّد نسق معتقداتهم ويجمعهم في بوتقة هوية واحدة مشتركة. وقد شكّل الدين معلمًا بارزًا على الانتماء الفكري والثقافي الذي اختارته الشخصيات على اختلاف مواضعها في الرواية؛ إذ ارتبط عامل التهميش بالوضع المأساوي الذي كانت تعيشه أحياء الجزائر فانتشر بكثرة مصطلح (الإرهاب) وغدا يحمل في طيّاته دلالات تحيل إلى الموت والعنف والقتل والحرب والخوف تحوّلت معه الحياة في عين الكرمة إلى شبه كابوس يخاف منه الفرد حتى عندما يكون مستيقظًا.

يتمثّل هذا الإرهاب في الإسلاميين المتطرفين الذين خرجوا عن النظام الحاكم وصعدوا إلى الجبال بسبب اقتناعهم أنّ تحقيق الخلافة الإسلامية المنشودة لا يكون إلا عن طريق حمل السلاح والقيام بعمليات إرهابية تنشر الرعب وتقتص من الشرطة وأعوان الأمن ومن له علاقة تربطه بالسلطة، وهو ما جعلهم محل تهميش عمدي من طرف أغلب شخصيات الرواية «فعلى أيّ قوانين يستند هؤلاء لتبرير تصرفهم؟ وحدهم اللصوص الجبناء يقومون بتصفية الجرحى من الشرطة أو من غيرهم كي لا تكتشف هويتهم. أما هؤلاء، فيقولون إنّهم يطمحون إلى إقامة خلافة إسلامية. فأي خلافة هذه التي تُبنى على أنقاض مثل هذه الجرائم»(١٣). ليكون الدين بهذا ملمحًا يرتبط بالتهميش نظرًا للأثر السلبي الذي يحدثه المنتمين إليه في التمثلات الاجتماعية للجزائريين على اختلاف شرائحهم؛ إذ يتفق على

هذه الصورة الفرد المثقف والنظام وأعوان الأمن والناس البسطاء والفقراء، ويرفضون ذلك التطرّف الإسلامي الذي جعلهم يفقدون أحبابهم ويفتقدون لحياة آمنة مطمئنة.

ويرسم المحامي عبدالقادر صورة نفسية تعكس الدوافع التي تنطلق منها الجماعات الإرهابية في تبنّيها لفكرة تحقيق الشرعية حين يقول: «إنّ الإنسان الظّلوم يملك قدرة عجيبة على إلباس الشرّ قناع الخير، وإلباس الخير قناع الشر. يكذب كذبة ضخمة ثم يصدّقها، ويعدّ جيوشًا جرّارة للدفاع عنها. يُبقي على الألفاظ القديمة ولكنه يكسوها بدلالات جديدة، يتغنّى بنبلها وأخلاقها العالية، وكل هذه الحذلقة للحفاظ على ملكيته للأشياء وسيطرته على العباد»[١٤]. وهو في هذا يعكس المفارقة الحاصلة بين المقصد الخيّر الذي تنطلق منه هذه الجماعات المتطرفة (تحقيق الشرع) وبين الوسيلة المتبعة لتحقيق ذلك (العنف والقتل)، لترتبط أفعال العنف بدافع قوي عند المنتمين لهذه الجماعة يصل حدّ التضحية بكل شيء مقابل تحقيق الخلافة؛ ذلك أنّ للدافع آثارًا واسعة على السّلوك الاجتماعيّ والانفعاليّ الذي يمارسه الفرد؛ وذلك حين يبلغ تمسّكه بمقصده درجة كافية من القوّة تجعله غير مبال بما يترتب عن تحصيل غايته من نتائج سلبية[١٥].

اتخذت الجماعات المتطرفة من شعار «الغاية تبرر الوسيلة» مرجعًا يمنحها صلاحيات ممارسة كل أنواع العنف والإرهاب، الذي طال حتى الأشخاص الأبرياء في القرى والمداشر، من خلال الابتزاز والسطو على ممتلكاتهم الخاصة، مثلما حصل في قرية سيدي مرزوق، مما دفع برجالها إلى القيام بعملية التسلح الذاتي دفاعًا عن شرفهم وممتلكاتهم ضدّ المتطرفين، ليغدو الدّين بهذا عنصرًا منبوذًا في المجتمع الجزائري مرتبطًا بدلالات سلبية ألصقها به مريدوه.

وهكذا أصبحت عمليات التخريب شعارًا يرفعه التطرّف من أجل تطبيق الدين في الوطن، وهو ما يقوله أحد أقطاب جماعة الإخوان المسلمين في الرواية على لسان الصحافي يوسف عياشي: «حربنا حرب قذرة ضدّ سلطة العسكر، وكل الوسائل مباحة، حتى غير الشرعية منها. ما يُخرَّب اليوم، سنعيد بناءَه بعد اعتلائنا السلطة وتأسيس الخلافة الإسلامية»[١٦]، وهكذا أصبح تحقيق الشرع يعتمد على طرق غير شرعية، ويقتبس مفاهيمه من منظومات وعقول بشرية، تبيح كل الأساليب القذرة لتحقيق مطلب الوصول إلى السلطة مع هذا الاتجاه المتطرف.

لم تنحصر هذه الدلالات السلبية المرتبطة بالدين في بوتقة ضيّقة، بل امتدّت لتشمل علاقة الدّين بالوطن «وهل يتشابه الوضعان: التضحية في سبيل الوطن والتضحية في سبيل الدين؟ بالأمس كان الوطن يتداخل مع الدين؟ كانت التضحية مزدوجة. أمّا اليوم فالوطن للجميع، أمّا الدين فقد اختلطت مشاربه وتريد هذه الجماعة أن تحتكره لنفسها، فرفعت السلاح ضدّ الوطن، وانتفض الوطن يدافع عن نفسه وعن دينه الأوّل. حتمًا سينتصر الوطن على الدين، مثلما حدث في أوروبا. الوطن للجميع، مستوطنين ووافدين. أمّا الدين فإنه عرضة للأهواء ومتغيّرات الزمن»[١٧]. ويرتبط هذا باعتبار الدين أحد العناصر المكوّنة للهوية الثقافية لأي بلد؛ ذلك لأنّه يمنح «الشرعية الوجودية للكينونة الآنية للذات الجزائرية بكل خصائصها ومميزاتها»[١٨]، وهو ما يطرح تساؤلًا يرتبط بكينونة المتديّن المتطرّف في العشرية السوداء، وعلاقة ذلك التطرّف بالأصل الدّيني الصحيح الذي تبنى عليه هوية المجتمعات؟ إنّ ما تظهره الرواية يعكس بوضوح التناقض الحاصل بين الدّين الأصيل الذي يلتف حوله المجتمع الجزائري، وبين التعاليم الإسلامية المتطرفة التي تبنتها فئة خارجة عن النظام، تسعى لتحصيل خلافة إسلامية بسبل غير شرعية لا تتصل بالدين بسبب متين.

يرتبط بعنصر الدين نمط آخر من التهميش يشمل الموروث الثقافي الذي يحمل العادات والتقاليد التي تتبناها الجماعات المتطرفة، وهو يتجلى في مظهر لباسهم الخارجي الذي يخالف اللباس المتعارف عليه في المجتمع الجزائري في تلك الفترة، يقول نبيل: «شاركت اليوم في مظاهرة صاخبة بشوارع العاصمة. تغيّبت عن الدراسة وذهبت مع ياسين باكرًا. أخفَيت قميصي داخل محفظتي خوفًا من أن يراني أبي. لم أعد أجد راحتي إلا في أثناء غيابه. تكفّل ياسين بإخفاء المحفظة عند موسى الحلّاق الذي أغلق دكّانه وذهب معنا. لبست قميصي وشاشيتي البيضاء واتّخذنا أمكنتنا داخل الحافلة مع الأوّلين»[١٩]. يظهر التهميش من خلال الفعل التقريري الذي أنجزه نبيل في الجمل الثقافية المستعملة: (أخفيت قميصي داخل محفظتي/ لبست قميصي وشاشيتي البيضاء)، وهو يعكس نمط اللباس الخاص الذي ترتديه هذه الجماعة، وبالتالي يشكّل ذلك اللباس رمزًا للتدين المتطرّف في المجتمع الجزائري حينها؛ حيث يتم التعرف على انتماء الأشخاص إلى الإرهاب من خلال لباسهم في أحداث الرواية، على اعتبار أنّ اللباس مظهر من مظاهر النسق الثقافي الذي تتبناه الجماعات المتطرفة.

يصف رشيد بن غوسة حالة المجتمع الجزائري بعد زوال الاستعمار، وكيف التفّت العائلات بكل ما يرتبط بالمرجعية الدينية دون أدنى وعي، فكانت النتيجة ظهور هذه الجماعات المسلحة التي تتبنى الإسلام، وتنشط تحت اسمه، وتدّعي تنفيذ تعاليمه، «خرجت العائلات من عتمة الاستعمار وهي ترزح تحت أمّية الجهل الكلّي. فكانت العودة إلى العربية وإلى الإسلام بحماس مبالغ فيه. فراح الناس يعانقون كل حرف عربي بقدسية بليدة، كما يؤمنون بكل داعية يلبس عمامة وعباءة يأتيهم من المشرق العربي، بغضّ النظر عن نواياه السياسية والمصلحية»[٢٠]، ونلاحظ الحضور البارز للرمز الذي تجسّد في اللباس الإسلامي المشهور، وهو ما بات علامة بارزة يمكن الحكم من خلالها على انتماء أحد الأشخاص إلى الجماعات الإرهابية أو لا؛ ذلك أنّ اللباس يندرج ضمن الملامح التي تجمع الأفراد في ظل ثقافة موحدة، وهذا لكون الثقافة «تشمل كل الأنشطة والاهتمامات المميزة لشعب ما»[٢١]؛ حيث غدت الشاشية والعباءة واللحية رمزًا للتديّن المتطرّف المنبوذ، «حينما دخلت علينا بقميص أفغاني ولحية عَتْروس، تأمّلتك غير مصدّق عينيّ، وقلت لك: "ما هذا الكرنفال؟"، قلت بنبرة اعتزاز: "هذا لباس إسلامي". قلت لك: "هذا ليس لباس المسلمين، إنما لباس الأفغان التقليدي. وما أبعدنا عن بلاد الأفغان. المسلمون مُتفرّقون عبر كامل الكرة الأرضية، ولكل بلد لباسه التقليدي. لا يوجد لباس يسمّى بالإسلامي، بل يوجد اللباس الخليجي والإيراني والماليزي والباكستاني والمغاربي"..»[٢٢]. وهكذا يكون اللباس مظهرًا اجتماعيًا يندرج ضمن نسق ثقافي مشترك، اتفق عليه أفراد المجتمع الواحد على اختلاف انتماءاتهم وتوجهاتهم الثقافية أو السياسية.

ثالثًا: صراع الذوات وتقابل الأنساق.

يتوزع الصراع داخل الرواية بين أقطاب متعددة، أسهمت باختلاف انتماءاتها الثقافية في بلورة مجموعة من الأنساق التي تعمل على صناعة مركز يمثل معتقداتها (الأنا) وهامش يمثّل معتقدات (الآخر)، وهو ما خلق فجوات عديدة بين هذه الأقطاب التي يبدو من أول وهلة أنّها كانت متضاربة متباينة في شتى المجالات، وهذا ما جعل جو الرواية مشحونًا بصراع مركزي تجلى في الاتجاهات والطوائف المتعددة (الإسلاميين المتطرفين/ السلطة والنظام/ الشيوعيين الحداثيين)، وهناك صراعات أخرى فرعية ارتبطت بمستويات عديدة من بينها

الصراع الداخلي الذي تعانيه الذوات مع أفكارها وميولاتها، وصراع آخر يظهر في الحيرة بين المشاعر الأسرية والمعتقدات الفكرية، وصراع يعانيه المثقف مع الواقع غير المرغوب فيه، وصراع يختزل في علاقة الوطن بالآخر الغربي من خلال كيفية التعامل مع الحداثة الأوروبية المتطورة.

نقف بداية عند الصراع الطائفي بين الجماعات التي تنطلق من اختلاف أنساقها الثقافية، لتجعلها اختلافًا شاملاً لكل مناحي الحياة، تظهر فيه بوضوح ثنائية الأنا والآخر؛ حيث يكون الأنا النسق (رقم ١) مركزًا والأنا النسق (رقم ٢) هامشًا وهكذا، يخضع هذا الصراع لطبيعة المكونات الثقافية التي تندرج ضمن كل نسق لوحده، وبالتالي يظهر تمايزه عن غيره من الأنساق التي يدخل معها في نزاع وصراع يتمظهر في تغيرات الأحداث في الرواية. يتجلى الصراع الطائفي إذن بين السلطة والجماعات الإرهابية والاتجاه الشيوعي، يتحرك هذا الصراع بفعل الأحداث التي تقوم بها الشخصيات والأصوات المتباينة التي تعبّر عنها؛ حيث نجد:

* السلطة أو النظام الحاكم: المحافظ سي أحمد/ الشرطي فاتح وصديقيه/ أعوان الأمن.

* الجماعة الإرهابية: نبيل/ ياسين/ الأمير عبدالجبار/ عبدالحميد.

* الاتجاه الشيوعي الحداثي: رشيد بن غوسة/ صديق الغرفة الجامعية/ زوجته نصيرة في بداية علاقتهما.

تحرك هذه الشخصيات الصراع الحاصل في الرواية، ويتبنى كل اتجاه مجموعة من الأفكار والمبادئ المخالفة للآخر، ويعمل على تمريرها بمواجهته في صدامات عديدة، خرجت من مستوى الصدام بالقوة في الجانب الفكري إلى الصدام بالفعل على مستوى الأحداث المجسّدة له، وفي هذا الصدد يقول الأمير عبدالجبار للمحامي عبدالقادر: «نريد منك أن تظهر للعيان جرائم الشرطة ضدّ الأبرياء. يقتلون ويعلّقون الجريمة بلحانا. أنت دافعت عن شيوخنا وقد عرفت الظلم الشنيع الذي تعرّضوا له والاتّهامات الباطلة التي ألصقت بهم وهم اليوم يقبعون في غياهب السجن زورًا وبهتانًا. يمكن لنا أن نصدر بيانًا ونتهم فيه هؤلاء الزبانية بقتل عبدالكريم بو عبدالله، ولكن لا أحد سيصدّقنا. نَحن طرف في الصراع، وكل ما نقوله يُعتبر دعاية لنا وتشهيرًا بأعدائنا»[٢٣]. يعدّ هذا القول تصريحًا مباشرًا على طبيعة الصراع الحاصل بين السلطة الحاكمة والجماعة المتطرفة، التي تسعى لإبعاد التهم الملتصقة بها عن طريق الاستعانة بالمحامين للدفاع عن أفرادها في المحاكم، على اعتبار أنّ حجج هذه الجماعة غير معترف بها عند النظام الحاكم، وبالتالي تتخذ المحامي نموذجًا بشريًا مثقفًا، ونزيها غير متواطئ مع السلطة، وموثوقًا في أقواله ودلائله لتمرير مقاصدها إلى الرأي العام وإثبات صحة مواقفها.

يضيف أحد المتطرفين لعبدالقادر: «دعوناك لنعرّفك على الحقيقة، الحقيقة كما يحبّها الله ورسوله الكريم صلّى الله عليه وسلّم، وليس كما يزيّفها ويلفقها الطغاة من أهل الشرطة والجيش، الذين ستحرقهم نار جهنّم والعياذ بالله. نحن دعاة خير ولا نحبّ العنف؛ ولكن السلطة الطاغية هي التي أجبرتنا على استخدامه ورفع السلاح في وجهها. وهذا دفاع شرعي عن النفس، والبادئ أظلم»[٢٤]، فيوصّف لنا المبدأ الذي تنطلق منه هذه الجماعة لتبرير أفعالها، وترسم لنا نسقًا يمثل المركز الذي يعرف الحقيقة وغيره الهامش الذي يجهلها، في شكل ثنائية تحمل تحتها تداعيات عديدة.

يتجلى صراع آخر بين الجماعة الإسلامية والاتجاه الشيوعي المُمَثّل في رشيد بن غوسة؛ حيث يلّخص هذا الأخير طبيعة ذلك الصراع محاولاً إقناع ابنه نبيل: «الصراع صراع مصالح

اقتصادية وليس صراع قناعات وإيمان. اتهمني بالكفر والزندقة واتهمته وجماعته بالظلامية والتخلف والجمود الفكري»[٢٥]، لا يقتصر هذا الصراع الأسري على نبيل وأبيه فقط، بل نجده أيضًا بين الصحافي يوسف العياشي - الذي أدخل السجن بسبب مهنته، وتمّ تحريره من طرف الجماعة الإسلامية لينضم إليهم فيما بعد -، وبين والدته التي كانت ترفض بشدّة علاقته بهم، وتدعوه دومًا لتسليم نفسه والابتعاد عنهم. ونجد هذا الصراع أيضًا عند الأمير عبدالجبار وأمّه التي كانت تدافع عن أفعال الدولة والدين الإسلامي بمفهومه المعتدل البسيط، وترفض تطرف ابنها وأفعاله التي جعلته حبيس السجون في الصحراء.

ويمتد هذا الصراع حتى تتأزم الأوضاع، ويستجد هدف أساسي - يبتعد عن السلطة ويرتبط بالشيوعيين - داخل المسار السردي الذي تسلكه الجماعة الإسلامية، وهو قتل نبيل لرشيد بن غوسة «يجب أن تقتله، هكذا قال ياسين عند عودته بعد خمسة أيام. إنْ فعلت ستثبت لنا بأنك جدير بأن تصبح جندًا من جنود الله، وأنا ضمنتك عند الجماعة ودافعت عنك، أصارحك أن بعض الإخوة اعترضوا على انضمامك إلى جماعتنا. قالوا إنّك ابن كافر وشيوعي. فكيف لابن كافر أن يكون داخل جماعة مؤمنة؟! قلت لهم بأنك لست على دين أبيك وأنّك على ديننا ومستعدّ لتضحّي بأغلى ما عندك لإرضاء جماعتنا»[٢٦]، ويكون الاتصال بموضوع القيمة (الانتماء للجماعة) مشروطًا بتحقيق فعل القتل، للتخلص من الكفار والملحدين الشيوعيين المناهضين لأفكار الاتجاه الإسلامي المتطرف، وهو ما جعل نبيل يعيش حالة من الصراع بين موضوع القيمة وبين مشاعره وأفكاره؛ ذلك أنّ «القيمة الثقافية للأفكار وللأشياء تقوم على طبيعة علاقتها بالفرد»[٢٧]، وهو الذي يوجهها وفق النسق الثقافي الذي يؤطر انتماءه.

يتعمق هذا الصراع ليتحول إلى صراع داخلي بين نبيل وذاته ومشاعره تجاه أبيه وأسرته من جهة، وانتمائه لجماعة الإسلاميين من جهة أخرى، ويصوّر لنا نبيل مشهد هذا الصراع قائلًا: «شيئًا فشيئًا، أضحت العملية تخيفني وترعد جسدي بمجرّد التفكير فيها. يصرخ صوت بداخلي موبّخًا: أنت مجنون يا نبيل. كيف تسمع لكلام أولئك المعتوهين وتقتل أباك؟ أيقتل الأولاد آباءهم؟ الأولاد يقدّسون آباءهم ويقتدون بهم ويفتخرون بهم. يردّ عليه صوت آخر مدويًا: إنّه كافر مرتدّ، وجزاؤه القتل، وحظوتي عند الله ستكون عظيمة... عقلي يأمرني بأنْ أفعل. ولكنّ قلبي يرفض ويشلّ جسدي... أقتله... لا أقتله... أقتله... لا أقتله... وياسين ينتظرني... ماذا أقول له؟»[٢٨]. وهنا يحتدم الصراع بين القلب والعقل، بين مشاعر البنوة ومعتقدات الانتماء، فتنشطر النفس بين جانبين متصارعين لا تستطيع الفصل بينهما واختيار أحدهما عن الآخر، لتحصل الواقعة التي بدأت بها عملية السرد وهي العثور على جثة نبيل ملطخة بالدماء بعد انتحاره، بسبب عدم قدرته على اتخاذ قرار بشأن قتل أبيه أو رفض تعاليم الجماعة الإرهابية، وبالتالي عدم قدرته على تحديد النسق الذي يجب الانتماء إليه وتبني قيمه الثقافية.

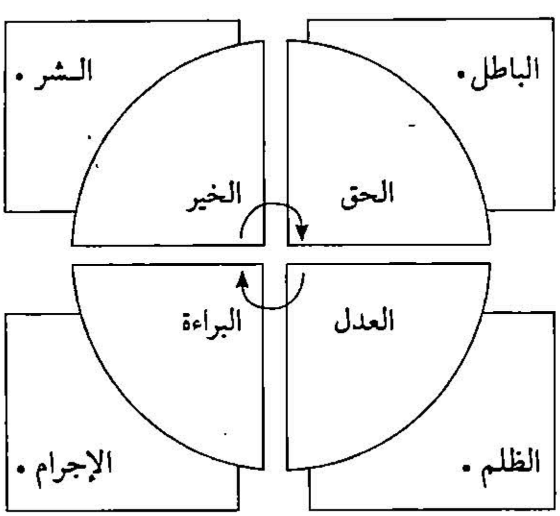
يبرز في الرواية نوع آخر من الصراع يحصل بين الفرد المثقف والأحداث التي تجري في المجتمع، والتي تشترك أطراف عديدة في صنعها، ليكون الفرد البسيط ضحية لها، وتظهر مواقف المثقفين على شكل آراء مناهضة لما يحدث، ترفض الواقع وتَنقم عليه وتتمنى تغييره ولو بالكلام، «ليست المرّة الأولى، ولن تكون الأخيرة تلك المناقشات الصاخبة التي نبني فيها قصورًا ونهدّمها في غضون لحظات، متصوّرين أننا سننقذ العالم باقتراحاتنا الدونكيشوتية. نقاش مثقّفين لا صلة لهم بالواقع الملموس، ليس إلا»[٢٩]، لتكون رغبة التغيير

حبيسة الوعي الداخلي الذي يحرّك الفرد المثقف، ويملي عليه رفض الواقع حين تكون الظروف عصيّة على التغيير والمقاومة. وهنا يقول عبدالقادر مخاطبًا صديقه رشيد: «ما أعرفه هو أنّ التصلّب والتزمّت يتماشيان مع الجهل والمعرفة القليلة، أما المعرفة الواسعة فيُفترض أنها تمنح صاحبها سعة الصدر والتسامح وتفهّم الغير. ولكن الظاهر أن المسألة أعقد من هذه الثنائية البديهية. يجب البحث عنها في طبائع الأفراد وظروف معيشتهم وتشكيل شخصياتهم أثناء مراحل الطفولة»[٣٠]. وهو ما يجعل قضية الهوية والانتماء «ليست مسألة شخصية فقط؛ إذ يجب أن تعاش في العالم عبر حوار مع الآخرين»[٣١]، لعل من أبرز ملامحه التعايش الثقافي الذي ينمّ عن بنية معرفية تحمل وعيًا حضاريًا راقيًا.

يحضر في «القلاع المتآكلة» صراع من نوع آخر، صراع بين الأنا (الوطن) والآخر (الغرب) في معتقدات الشخصيات التي تبلور هذه الصراعات وترسم مسارها، صراع تتقاذفه رغبتان مختلفتان بين تعلّق بالوطن ورغبة في البقاء فيه، وبين تطلّع نحو الهجرة إلى الآخر والعيش فيه بأمان. في هذا السياق يقول عبدالقادر لرشيد: «لا ينفع الاتّهام ولا الشتم، ولا اللطم على الخدود. هذه كلّها لا تجدي نفعًا. نحن في زمن "سلّك راسك يا مسكين". القافزون تسلّقوا وتحصّلوا على منازل في القلاع المحصّنة التي ذكرتها. الأذكياء، أصحاب بُعد النظر، دبّروا فيزات وإقامات في البلدان التي حباها الله بالأمن والرفاهية، ونجَوا بجلودهم وجلود أسرهم. أمّا نحن، فلم يبق لنا - مثلما قال لنا صديقنا الزيتوني- إلا شراء سبحة من العاج الخالص ولوك عبارات: الله غالب يا الطالب...»[٣٢]. وفي هذا تصريح برغبة الاتصال بالآخر، الذي غدا مركزًا في نظر الجزائريين الذين أنهكتهم ويلات الحرب الأهلية، ويرغبون في الهرب إلى أوروبا للعيش في أمان.

ونجد رشيد يقارن بين المجتمع الإسلامي والغربي في مظاهر الحياة: «كل صباح أفتح القنوات الفرنسية، لأتملّى ذلك المجتمع المتفتح المتطور، الزاحف نحو الجنّة فوق الأرض، وأصبت بالعمى عما يحدث حولي من تعصب وعودة قسرية جارفة لنمط العيش القديمة، لمجتمعات بداية التاريخ، مجتمعات يتعلق أفرادها بما تدرّه السماء من أوهام وكوارث طبيعية»[٣٣]، لنلمس في كلامه الفرق الواضح بين المجتمع الجزائري الذي يعيش في الحرب والمجتمع الغربي، الذي يعيش في السلم وينعم بالتطور والتحرر. وتظهر الصورة الذهنية التي شكّلها الجزائري حول نمط العيش في المجتمعات الغربية، لتكون صورة نموذجية تمثل المركز الذي يريد الجزائري الهروب إليه ليتخلص من تبعات الظروف القاسية التي يعيشها في وطنه:

ويمكن تلخيص الصور التي ارتبطت بطبيعة الصراع، الذي يحكم أنساق الرواية في شكل مفاهيم مركزية تتفرع منها مفاهيم هامشية، تشكّل ثنائيات متقابلة تعبّر عن المجال الدلالي الذي يشتغل عليه الصراع كالآتي:



رابعًا: تحيين الدلالة وتعرية المضمر.

يتوزع خطاب «القلاع المتآكلة» على صوت نقدي صارخ، يعمل على تعرية الأوضاع التي عاشها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، ويقوم بفضح البنيات والأنساق التي تحكّمت في مساره فكان فعل التقابل واضحًا في بنية الرواية؛ إذ عمد محمد ساري إلى المزاوجة بين إستراتيجية التلميح تارة والتصريح تارة أخرى، ففي كثير من المواقف نجده يصرّح بذكر الأحداث والأسماء على حقيقتها، وفي مواطن أخرى نجده يعبّر عن رؤيته وينتقد الواقع، ويتذمر من بعض التجاوزات والأحداث بأسلوب تلميحي يحمل في طياته مضمرات ثقافية متوزعة على مختلف المكونات الثقافية التي تشكّل المجتمع ومن ثمّ العمل الأدبي. وهو ما يجعلنا نتعامل مع خطاب الرواية بشكل يسعى لطرح أسئلة أكثر من سعيه لتقرير حقائق ثابتة ومعطيات تزخر بها اللغة المباشرة؛ لأنّ «أنماط الاتصال البشري كافة تضمر دلالات نسقية، تؤثر على كل مستويات الاستقبال الإنساني في الطريقة التي بها نفهم والطريقة التي بها نفسّر»[٣٤]، وهو ما يجعل القراءة الثقافية تنأى عن التسليم بالمعطيات المباشرة في سطح الخطاب وتبحث عن المضمر المتخفي بين ثناياه. وهكذا يلاحظ قارئ «القلاع المتآكلة» أنّ الرواية قد بنيت وفق إستراتيجيتين متكاملتين: تنطلق الأولى من الدلالة اللغوية، وتنطلق الثانية من الدلالة النسقية المضمرة حسب منطلق التحليل الثقافي؛ ذلك «أنّ الخطاب يحمل بعدين أوليّينْ، أحدهما حاضر وماثل في الفعل اللغوي المكشوف... كل ما هو من الأفعال اللغوية المعروفة في إنتاج الدلالة وفهمها وتأويلها، فهو من المستوى الحضوري القابل للمثول والحصر... أما البعد الآخر فهو البعد الذي يمس المضمر الدلالي للخطاب»[٣٥]؛ حيث يتحكم المضمر في طريقة تحريك الأحداث ويتناسب مع طبيعة المقاطع السردية والصراع الحاصل بين الاتجاهات والأنساق التي تشكّل الجو العام للرواية، ليتمكن القارئ - حين يستطيع القبض عليه- من رسم ملامح هذا الصراع النسقي، من خلال التفطن إلى أسلوب الروائي في سرد الأحداث، وبخاصة ما يتعلق بعنصر الزمن والدلالة التي يبثها في الخطاب، يظهر هذا في كثرة الاسترجاعات التي تخللت الرواية على لسان الشخصيات بأصواتها المتعددة المختلفة التي تصل حدّ الصراع المعقّد، وهو ما يجعل الأحداث تتأزم، وتنبئ عن محطات سردية كبرى تحيل إلى دلالات مباشرة وأخرى مضمرة يشير إليها السارد من حين لآخر.

إذن، يقوم الخطاب الروائي في «القلاع المتآكلة» بتمرير بعض المضمرات التي تعكسها اللغة، يستنتجها القارئ من خلال ربط النص بالسياق الخارجي وبالاستناد إلى الخلفيات المعرفية التي ترتبط بعملية الكتابة الروائية، كون هذه الأخيرة تعدّ دائمًا تمثيلاً للواقع ونقدًا له في الوقت ذاته، وقد وجدنا أنّ الكاتب عمل على تعرية بعض القضايا في المجتمع الجزائري ترتبط بثلاثة جوانب كبرى، الأولى: نقد موّجه نحو سوء التسيير والتسيّب الذي يحصل في المجتمع. والثانية: نقد موّجه إلى السلطة في حدّ ذاتها ونظامها الحاكم. والثالثة: نقد موجّه نحو البنيات الثقافية التي تشكّل الوعي الجمعي الجزائري.

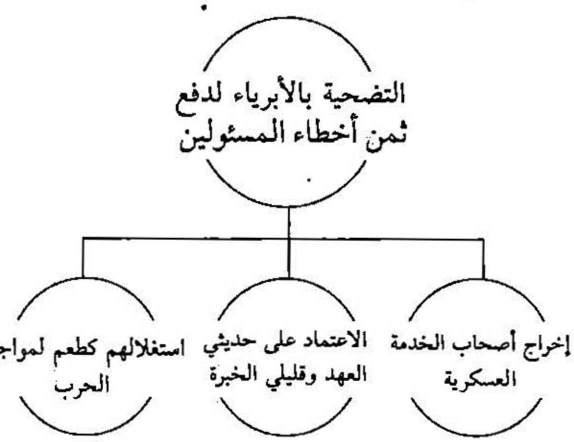
نقف عند أوّل مضمر يسعى الكاتب إلى تمريره يتعلق بطبيعة التسيير في المؤسسات العامة، وما يطالها من إهمال ناجم عن عدم تحمل المسئولية والعمل بمعيار القوي يأكل الضعيف؛ حيث يقول عبدالقادر لصديقه رشيد وهما يتحدثان عن أوضاع البلاد: «دخلنا في دوّامة قانون الغاب، الحوت الكبير يأكل الحوت الصغير، عندك دينار تساوي دينارًا، عندك حبة

لِفْت تساوي حبّة لِفْت»[٣٦]، فلم يعد نمط العيش خاضعًا للقيم والمبادئ الأخلاقية، التي تتجلى في شكل سلوكيات اجتماعية صحيحة تعبّر عن التحضّر والرقي الفكري للمجتمعات، بل غدت تحكمنا سياسة الغاب بحيث الغلبة دائمًا للأقوى. نجم عن هذا ضعف في الهياكل العمومية وعدم كفاءة الأفراد في أداء المهام المنوطة بهم لتسهيل قضاء حوائج المواطنين؛ إذ إنّ «مرض العظمة بدأ ينخر ذهنية وسلوكيات الرؤساء الصغار، بمُجَرَّد أنْ تُمنَح لأي موظف صلاحية التوقيع، يُمَسَخ إلى ثعبان لا وظيفة له إلا اللّدْغ، ولا تسمع على لسانه إلا: "وقتي ثمين ومحسوب بالدقيقة... عندي اجتماع مهم مع سيدي المدير... عندي مهمة خاصة في المديرية..." هذه هي الجزائر. كل واحد يبني جمهورية في رأسه ويسيّرها بقوانينه الخاصة»[٣٧]. في هذا الخطاب نلاحظ جنوح الكاتب إلى تعرية الأوضاع السيّئة التي لحقت بالبلاد جرّاء انتشار التسيّب وعدم القيام بالواجب، ليحصد المجتمع حالة الفوضى والصراع التي عصفت بأبنائه وبراحة أفراده، وقد عمد الكاتب إلى استخدام الوظيفة الثقافية عن طريق توظيف جمل ثقافية ناتجة «عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة»[٣٨]، نمثّل لها في قوله: «يمسخ إلى ثعبان لا وظيفة له إلا اللدغ»، فهي جملة ثقافية مركزية تقوم بتحيين المضمر الذي يريد الكاتب إخبارنا به لفضح طريقة تعامل المسئولين الإداريين مع المواطنين.

ويعبّر الكاتب على لسان محافظ الشرطة سي أحمد عن عمق الفساد الذي وصل إليه الحكم في الجزائر، حين يقول: «...أما عبارة "الحرب الأهلية" فإنها لفظة ممقوتة، مخيفة؛ لأنّ الاعتراف بها ينسف الثوابت واليقينيات التي يتشبث بها أي مجتمع وأي نظام حكم. إذا اندلعت حرب بين أبناء العائلة الواحدة، فيتحمّل الأب كامل المسئولية»[٣٩]، يمرّر هذا المقطع رسالة ترتبط بالحكام والمسئولين في السلطة الذين يعجزون عن القيام بمسئولياتهم، ونلاحظ عبارة «يتحمل الأب كامل المسئولية»، التي يتجلى فيها النقد اللاذع والتعرية الكاملة التي يقوم بها الروائي للمسئول الأول في البلاد، وتتحدّث الرواية عن فترة الحكم في عهد هواري بومدين، والصراع الحاصل بين السلطة والتمردات التي كانت تظهر هنا وهناك مناهضة للحكم، مما يخلق جوًّا من التوتر السياسي يعجز معه الأب (المسئول) عن إرجاع الأمور إلى موازنها، والطوائف تتناحر، وتقيم حربًا أهلية عبّرت عنها اللغة الروائية بأسلوب نقدي لاذع؛ لأنّ اللغة في هذا السياق مَثّلَت «الكشف الإنساني عن الحقيقة، وتظل الحقيقة بعيدة وغائبة إلى أن تعترضها اللغة، وتدخل في صراع استكشافي معها»[٤٠]، يستطيع القارئ أن يصل إليه حين يكتشف المضمر الذي يوجّهه.

ويستطرد على لسان سي أحمد معبرًا عن الحقائق التي تقع خلف تردي الأوضاع في البلاد، ليمرر مضمرًا ثقافيًا يعكس فداحة الوضع، ويعرّي أصحاب السلطة واصفًا الجنود الذين خرجوا في عمليات تمشيط الإرهابيين، الذين نصبوا كمينًا لسيارات الشرطة الناقلة للمساجين، «صحيح أنّ عدد الجنود كان كبيرًا. ولكن، من طريقة مشيهم وإمساكهم للبندقية، يدرك أوّل قادم أنّهم من أصحاب الخدمة العسكرية. الطُعْمَة السائغة لمدافع الحرب مثلما يقال. قرابين لجمهورية البطاطا وجنرالات الموز والكيوي»[٤١]. لا يقف الخطاب هنا عند غرض توصيف حالة الجنود غير المهيّئين للحرب، بل يقوم بتعرية غايات وإستراتيجيات السلطة في القضاء على الجماعات المتمردة على النظام، من خلال تسخير الشباب

المجندين في الثكنات العسكرية والتضحية بهم لإخماد الوضع. يفضح القول الطرق البشعة التي تلجأ إليها السلطة لمواجهة التمرد والإرهاب كالآتي:



كما يحيل خطاب الرواية إلى بعض المضمرات المتعلقة أساسًا بالبنية الثقافية للمجتمع وما يعتريها من ضعف ونقص، يحتاج إلى تجديد على مستوى الوعي ليشحذ العقل الجزائري المفكّر، ويعتمد على إستراتيجيات ناجعة تخرجه من الأزمة، وتبحث عن دواء يخرجه من مصرع السوء الذي وضعته فيه الحرب، يقول سي أحمد متحدّثًا عن الجنود الذين جاءوا لمطاردة الإرهاب: «جاءوا بعبارات من نوع: "سنخرجهم من بطن أمهاتهم. سنقضي عليهم مثلما نقضي على البعوض". ابتسَمت وفكّرت ساخرًا: وهل استطعنا القضاء على البعوض الحقيقي، الذي ما إنْ تخيّم العتمة حتى يغزو البيوت، ولم تنفع جميع المبيدات المحلية والمستوردة في سحقه. قبل التفكير في سحق البعوض، علينا بالتفكير في تنظيف الأحياء من القاذورات المتراكمة، لنطهّر الأماكن التي تسمح له بالعيش والتكاثر...»(٤٢)، يفضح سي أحمد الرجعية التي يشتغل بها العقل العربي في الأحداث، من خلال بقاء مستوى تفكيره مقتصرًا على المعطيات المجرّدة التي تترسب في الذهنيات العربية الخاملة، وتبتعد عن الأفعال المحسوسة التي تعتمد على الوعي الدقيق والفهم العميق لمقتضيات الوضع، ومن ثمّ العمل على إيجاد حلول ناجعة لمعالجته، ويَصلنا هذا النقد استعانة بنموذج تمثيلي ساخر يرتبط بالبُعوض ورغبة الفرد الشديدة في التخلص منه بسبب صفاته المزعجة، وهو بهذا يعمل على توجيه البنية الثقافية التي تتحكم في تنظيم شئون المجتمع.

خاتمة:

ينهض الخطاب الروائي الجزائري ممثلًا في رواية «القلاع المتآكلة» لـ محمد ساري بتمثيل ملامح السياق الاجتماعي والثقافي الذي ظهر فيه، والتأكيد على دوره في صقل التجربة الإبداعية، وإخراج الأنساق الثقافية التي يتوزع عليها. وقد عمد محمد ساري في «القلاع المتآكلة» إلى تكوين حلقة بنائه السردي على شكل متجانس في فضاء سردي متكامل الأبعاد ومتضام الأطر، يعكس تصارع أنساق ثقافية متعددة تنضوي تحتها مفاهيم الهوية والتهميش في أبرز مكوناتها: الدين، والانتماء الفكري، والعادات، والتقاليد، والمعتقدات بصفة عامة، ليتمكن من خلال هذا التمازج من تمرير بعض المضمرات التي تشي بها اللغة الروائية، وتجعل القارئ يقف عندها، ويحاول أن يجد لها مرجعًا داخل الخطاب أو خارجه من أجل إحاطة عميقة بالعمل الروائي، وكذا بغية التعرّف على الرؤية الإبداعية التي أسهمت في بلورته على هذه الشاكلة، لتكون «القلاع المتآكلة» بمثابة كناية عن معنى ذهني مرجعي، يستمده القارئ من ثنايا اللغة ومن المعطيات التاريخية التي مرّت بها الجزائر في فترة التسعينيات.

موجة النقد النسوي ما بعد الحداثي في فرنسا

تجارب الكتابة الأنثوية وآفاقها

محمد بكاي*

تقديم:

احتلّت الذات النسوية موضوعًا نقاشيًا ساخنًا لفترة طويلة داخل دوائر النقد الثقافي وتيارات ما بعد الحداثة ونصوص ما بعد الكولونيالية، حيث قدّمت النسويات أسئلة مفصلية حول الهوية الشخصية والفرد والجسد والممارسات الاجتماعية والتخيّلات الثقافية، لتعالجن بشكل استفزازي كل ما له صلة بالأنثوي نفسيًا واجتماعيًا وسياسيًا وثقافيًا. والتفت النقد النسوي إلى تفكيك ميتافيزيقيا الذات الإنسانية والاهتمام بشكل موسّع بالذات النسوية، إلى جانب إعادة أشكلة القضايا الأخلاقية والبيولوجية والاجتماعية للمرأة وطموحاتها السياسية. وقد شكّكت تلك النظرية الثقافية في كلّ تصوّر راديكالي منتقدة بذلك الرؤية الحداثية للذات[1]، ومحاولات القيام بإصلاحات للهوية الأنثوية أو ترميم شروخها قدر المستطاع.

لقد شهدت موجة ما بعد الحداثة عصرَ إنتاج إنساني جديد كليًا تمّ خلاله ابتكار قيم ثقافية وإتيقية جديدة تتنافس مع نظيراتها الاجتماعية أو السياسية وسط جوّ محتقن بين اتّساع الطّغيان الإمبريالي ورهانات التعدّد الثقافي. عبر هذا المشهد الحالي، يلوح الاختلاف رؤيةً تثاقفية بارزة، تَضَاعف اهتمامها بالغيرية (L'altérité) وملامحها الحمّالة للغرابة والتفرد غير القابل للاختزال. فالدراسات الثقافية الجديدة تستدعي فلسفيًا الآخر الدّخيل والغريب ثقافيًا ولسانيًا وعرقيًا لتستحضر الإغواءات التي تحملها تـمثّلاته، وتعيد إحياء العلاقات المزدوجة التي تربطنا بالآخر رمزيًا وثقافيًا وفكريًا، للحدّ من الصّعود الفاحش للقيم الفردية في الحضارات[2]. وتلتمس «فلسفة الاختلاف» في موضوع الآخر (L'autre) منزلة رحبة لها ولتفكيرها لتنتج ما عُدّ مصدر قلق فكريّ للأنا وعلاقاتها الاجتماعية ومصائرها .

لا شكّ أن «الاختلاف الجنسي La différence sexuelle» يترصّد الواجهة الأساس في المدارات النظرية والتطبيقية للنقد الثقافي الجديد. فالكلاسيكيات الثقافية حصرت بحثها في التماس الفروق والخصائص التشريحية والنفسية للجنسين، لكن هذه الصنافة، التي ربما صاغ أركانها الفكر الأفلاطوني في المدينة الفاضلة، تكرّس عبرها طراز

*باحث وناقد أكاديمي جزائري.

الأساس والقانون والطبيعة، لتشي برغبة مبطّنة في انعدام ذوبان الجنسين معا؛ بما في ذلك فكر الجنس والرغبة. فقد تمّ حجب المرأة في السياقات الثقافية والتهوين من موضوعها، إن لم نقل نفيًا صريحًا لها على مرّ التاريخ، وتمثل استحضارهن بصورة باهتة أو كنقيض للرجل فقط، لتتشكل التصورات حول الذات النسوية كشكل فرعي وثانوي للمذكّر، وهنا تمّ خلق صور تأويلية مشوّهة أو ناقصة للنساء. لتقبع النسوة كأشكال أقلّ تحت الهرم الذكوري، لأن هذا الأخير وأنموذجه المركزي والمتعالي اكتسبا سطوة ألقت بظلالها على الثقافة الشعبية والفلسفة والاقتصاد والمجتمع.

هنا نستشف التواطؤ الذكوري مع نظيره العقلاني ليرسم تعيينًا للمسافات والحدود بين الجنسين ويعلّل ضمنيًا أو علنيًا نقل ملكية أحد الجنسين للآخر، ربما هذا ما يتوازى مع مشاريع التسوية بين الجنسين في عصور ما بعد الحرب العالمية الثانية في أوروبا. لكن النقد النسوي ما بعد الحداثي تجاوز هذه التصورات ولم يتوقّف عند قضية المساواة بقدر ما حمل هستيريا فكرية ونقدية كشف خلالها عن مدى الغلط الذي وقعت فيه الكلاسيكيات الفكرية الغربية بإقصائها للأنثى كذات غير مفكّر فيها، ليُعاد تركيبها في جوّ أكثر عموميّة ضمن سياق كوكبي قابل للتغير والانقلاب على نموذج المعيار البشري الثّابت، وهو ما ارتأته جوليا كريستيفا Julia Kristeva عندما عبّرت عنه بالثورة الأنثروبولوجية الجديدة بنماذجها النفسية والجنسية المتميزة[٣].

يبدو من الصعب رسم تعريف دقيق ومنهجي للنسوية الفرنسية في عصر ما بعد الحداثة، إلا أننا يمكن الاتفاق على أنها مجموعة كبيرة من الأفكار والنصوص، والإجراءات التي تم إنتاجها منذ أواخر الأربعينات في فرنسا. وتضمّ بين صفوفها مناهج متباينة تقدّم حقائق ورؤى مختلفة للمرأة متذبذبة بين البنيوية والسيميائية والتحليل النفسي والتفكيك. ومن المعلوم عند المهتمين بالحركة النسوية الفرنسية أنها تجسّدت عبر أعمال ولوس إريغاراي Luce Irigaray، هيلين سكسو Hélène Cixous، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva. وعبر هذا الثالوث النسوي سنسعى لتقديم لمحة بانورامية للأعمال النظرية لحركة النقد النسوي الفرنسي مركّزين تحديدًا على نظريات التحليل اللساني والرمزي والنفسي وتصوّرات الكتابة الشذرية والشبقية. من هذا المنطلق، لا يمكننا إنكار حقيقة تأثير النظرية الفرنسية للنسوية على مقولات النقد الثقافي في العالم (والأنجلوساكسوني خاصة)، مدحًا أو قدحًا، استثمارًا لتصوراتها أو تجاوزًا لها، فقد مثلت موجة الحركة النسوية الفرنسية ورشة اشتغال نقدي مهم وفكري حافل في العالم الناطق بالانجليزية في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي، لتنقل إليه تضاريس الاختلاف وأشكال الصراع الفكري في فرنسا وشتى صيغ النقاشات أو حتى النزاعات.

لقد تجاوزت المطالبات النسوية في فرنسا المساواة أو الاعتراف، حتى أنها لم تكتف بتلك الرؤية الذكورية المثالية ذات اللّمحة الرومانسية في استمالة قلب المرأة وإغرائها؛ لتُحدث تثويرًا داخل البراديغم الأنطولوجي، للبحث عن خلق جواني لها (De l'intérieur)، وابتكار خارقٍ لكلّ الاستعارات التي أحيطت بالمرأة سواء كانت فاضلة أو دونية. إن الدراسات النسوية هي في حقيقتها بحث وجودي للمرأة ينصهر في المعايير الجنسانية للذكورة (masculinité) والأنثوية (féminité) معًا، في انسجام الذاتين التوأمين (الرجل والمرأة) بوصفهما مثلاً أعلى لنفس واحدة، ليتخذ الاتجاهُ منحى ساميًا وراقيًا بدل الغرق في مقولات شبه المثالي للكائنات أو التراتبية بين الجنسين أو تغدق الجنس الآخر بالآليات المثيرة،

ليتم تسليط الجاذبية الجنسية أو الإثارة الرغائبية على نسق واحد. هنا يكمن الخطر، وذلك ما وسّع الهوة بين الجنسين، وبصراحة هي سياسة وثقافة اجتماعية عزلت النفس عن آخَرها، ذلك الآخر الذي يبدو عليه أنه سريع العطب في أحاديته بدل أن نعمل إلى تقريبه منّا ليتناغم وينسجم. وهو ما جعل علاقات الرجال مع النساء في تجلياتها اللسانية والجنسية والحميمية تفقد جوهرها وتتحوّل إلى وجه استهلاكي شبيه بالمنتجات والتبادلات الاقتصادية[٤]: (موجب وسالب، نافع ومنتفع) وذلك هو أقرب سفّاح لإتيقا الاختلاف الجنسي، فما الذي يجب فعله لتخطّي ذلك؟ لا مناص من التجذر أعمق في طيات البنى النفسية والتركيبة الدّاخلية لكل من الرجل والمرأة وتفكيك أساطيرهما المأساوية.

لعلّ الطّرح النظري الفرنسي الشّعري والشاعري لنسويات بارزات، كاللاتي سيأتي المقال على ذكرهن، يطمح لابتكار أنوثة لازمة للنساء، ابتكار يُخلق من إتيقا الاختلاف بين الجنسين، كي يـ/تنصهر الواحد(ة) في الآخر، عبر ازدواجية تتجاوز مفاهيم الجماع الجنسي إلى مزاوجة أنطولوجية؛ تكون جنةً للقاء الجنسين، أو حدثًا مثيرًا للاهتمام عبر تخلي المؤنّث عن الهستيريا الخطابية والنظرية ومعافاة النساء من أساطير القضيبية وتمركزاتها المتعالية. فهل عفى الزمن عن مثل تلك المشاحنات بين الجنسين؟ أم أن الخطاب النسوي لا يزال يجترّ هستيريا ذكورية، وفي الجهة المقابلة لا يزال الخطاب الذكوري يجابه بقوة مناوشات النسويات؟ ما يعني أن الصورة الجنسانية لكلّ نوع أو جندر تظلّ مولعة إلى حد الهذيان بالآخر المغاير في غرابته واختلافه، هذا ما أجبر اللاتجانس على خلق سياسات للاختلاف الجنسي وتأسيس ثقافي يوطّد لفرق فاحش بين المذكر والمؤنث.

«المرأة والرّجل»، أو صعود ثقافة الجنس الآخر.

في خلال السبعين سنة الماضية، لاحظت النسويات أن اللغة كانت متحيّزة ضد المرأة مسلّطة عليها نوعًا من الحجر التعبيري أو القهر الثقافي والسياسي، خاضعة للهيمنة الذكورية، فظهر ما يُسمى بـ «اختلاف الكتابة النسوية» مع الفيلسوفة الفرنسية هيلين سكسو، لتكون ملاذًا تهرب إليه النسوة في النضال من أجل حقوقهن السياسية والثقافية والجنسية. ابتكرت سكسو كتابة شرسة، تكون فيها المرأة برية ومتوحّشة، لتحقّق عبر تلك الزفرات الكتابية ولادتها الجديدة[٥]، اكتشاف لعبقريتها وأنثويتها التي تزعج بها الرجال وتهدّد في طياتها المجتمع الأبوي وتفضح بصلابتها مقولات التراتبية وتكريس الجنس الواحد. إن الكتابة هي وسيلة الأنثى لتكون خلاّقة بلغة جديدة تعتمد أبجدية مكتشفةً في التعبير عن المختلف.

عَكَسَ الإرث العقلاني الغربي عبر تاريخه الطويل بنى عميقة وهياكل متجذرة لوعي ذات متعالية ومتمركزة ذكوريًا، وقد تشكلت فلسفته التي لم تخلُ من رؤية بطريكية باعتبارها الممثل الأوحد للبشر، وهو بذلك يطمس الأشكال والطرازات الجنسية المغايرة عنه أو الضعيفة أو المهمّشة سياسيًا واجتماعيًا، مثل: الأنثى، والأطفال، والعبيد، والمعارضين السياسيين، والمثليين جنسيًا...إلخ. هكذا يمكننا القول إن الخطاب الفلسفي الغربي من أفلاطون إلى ديكارت مرورًا بكانط وهيجل كان خطاب مطابقة بامتياز، وذلك ما خلّف إقصاء لشرعية الآخر غير الذكوري في أن يحظى بفرصة للوجود الهوياتي أو الاختلاف مع فئات المعيار والطبيعي. كانت هذه الفئات مرادفة للموت والمنسي والمُقصى ومن لا تاريخ لهم. فموضوع التراث الفكري الغربي لا يكاد يتجاوز عتبة الرجل الأبيض، السيد المالك، المسيحي وربّ الأسرة، وهو ما تعمد الفلسفة

والتاريخ دومًا إلى سرد قصته وروايتها. لتجبر هذه السّرديات التاريخية ومنذ عصر التنوير العقل البشري على الوحدة والتجانس والنظام.

ومن المعروف أنّ موضوع الرجل فلسفيًا وعقليًا كان سياديًا في التاريخ الغربي، منذ أفلاطون على الأقل، وهذا الاحتكار بيّت نوايا السيطرة على العالم ضمن نظام هرمي وهمي يسعى للمطلق ويتوافق مع كائن أحادي خارج التاريخ سعيًا منهم لتأسيس الحقيقة. وراء لهثهم هذا وهم يلعبون الدّور التأسيسي في بناء وتشييد المعارف والحقائق، يكتنف خطابَهم كثيرٌ من الزيف واللّبس والتعمية على الملحقات والهوامش وكل ما يستبعده أرباب الحقيقة.

وقد تشكّل النقد النسوي على هامش المطالبات بالتسوية بين المرأة والرجل في الحقوق والواجبات، ومنحهن أفقًا أوسع للتفكير داخل هياكل العلوم الإنسانية والاجتماعية والفلسفة بعيدًا عن الرّهاب الذكوري. ويُعدّ هذا النقد اشتباكًا فكريًا وتواصليًا مع تيارات ومذاهب فلسفية مختلفة برزت في القرن العشرين، تأتي على رأسها النظرية الماركسية. حيث يرى الكثير من الدارسين والمنظرين أن النسوية تناسلت عن الماركسية، ويرى بعضهم فيهما تحالفًا وعلاقة زواج قوية وأكثر إغراء. إلاّ أننا نلاحظ بقوة اشتراكَ النظرية النسوية مع ما بعد الحداثة في رغبتهما الجامحة للتفكيك والإزاحة، فاستعارت بذلك مفاهيم وتصورات جوهرية مثل موت الرّجل، حيث وظّفت رائدات النقد النسوي ما جادت به نظريات اللسانيات والتحليل النفسي لتُفكّك الذات الذكورية وتُعيد المياه إلى مجاريها، حيث تُعد الذكورية في نظرها قطعة أو جسمًا مؤنّث اجتماعيًا ولسانيًا وتاريخيًا وأحيانًا عقائديًا، بإمكان الباحث والمحلّل تجاوزه عن طريق فعل المقاومة[٦] (Résistance) لتلك الطبيعة المهيمنة والاحتكارية. وقد تعزّز هذا الموضوع بين النسويات إلى حدود أكثر توغلاً في اعتبار الذكورية شبكة من المعاني المغلقة والتصورات الوهمية والخطابات المضلّلة التي يجب إزاحة منطلقاتها التي تدعو إلى التجانس أو السيطرة؛ مفكّكة بذلك ما تتشدّق به الأساطير التاريخية بوجود الرجل كشرط مسبق على المرأة، وإعادة النظر في المخيالات الإنسانية والثقافية المشبعة بالإعلاء من قصّة الرجل وامتيازاته السياسية والتاريخية.

ولعلّ هذا التوصيف اتّضح أكثر بتبني ما بعد الحداثة مواقف صارمة وناقمة على المثل العقلانية الغربية ونماذج التنوير التي بدت أكثر انحيازًا لسلطة الأعلى ومنوال الرجل. هنا تتجلى المقولات المفصلية للنقد النسوي بمناداتها بموت الرجل والتاريخ والميتافيزيقا. وهي بذلك تتوازى -كما أسلفنا الذّكر- مع التصورات ما بعد الحداثية في انفلاتاتها من عقال الحداثة وصيحتها الجنونية ما بعد النيتشوية.

ويكمن التّطابق بين النسوية وما بعد الحداثة في نقد العقل وسردياته الكبرى، محدثة سجالات فكرية وصخبًا نظريًا تمركز حول نقد سلطان الرجل، محاولةً ابتكار أو إسقاط نوع من التقابل والتماهي بين سلطة العقل وسلطة الرجل/الذكر. هنا يلتبس موضوعًا «الرجل والعقل» باعتبارهما موضوعًا سياديًا تناسخ إلى اثنين عبر منادتهما للوحدة في الممارسات الاجتماعية واللغوية والخطابية ذات الصبغة الثقافية المتسلطة بوحدانيتها[٧]. واستخلص النقد النسوي أن نوع الجنس أو التمايز بين أشكال الممارسات المنوطة لكل فئة (رجل أو امرأة) أسهمت بشكل خطير في تشكيل دستور الإنسانية، وصاغت بذلك عبر موضوع الواحد (الله، العقل، الرجل...) سياقات فكرية واجتماعية على قدر كبير من الخطورة[٨].

يقودنا التّأمل في مقولة «موت الميتافيزيقيا» إلى التشكيك النّسوي في ترنسندنتالية المطالبات العقلية وتورّط الفلسفة مع مصالح تأسيسية لأنظمة المعرفة والعمل على خلق علامة نسقية توجّه عبرها أنشطتها، وهو ما يدعو لأن تخضع الإبداعات والنشاطات النظرية والعملية للذات الإنسانية إلى علل ميتاتاريخية، وهو ما عزّز من خلق مصفوفة اجتماعية توجهّها مصالح المعرفة (مع هابرماس) أو تقحمها في إطار تأديبي أو عقابي أو خاضع للمراقبة (مع فوكو) وهو ما ولّد صرامة مضاعفة للثنائية الجنسية وتشكّل علاقة تفاضلية بينهما تحكمها الدساتير السياسية أو المعاملات الاقتصادية وتضبطها التعاقدات الاجتماعية أو الثقافية وما نحا نحوها من تسييسات وتأسيسات رمزية للجنس البشري.

فالمتدبّر في مقولات النسوية التجاوزية يجدها في تناغم اقترابي من سرديات ما بعد الحداثة وهو ما يفسر تبنّي النقد النسوي في موجته الجديدة لإستراتيجيات نظرية مختلفة جذريًا عن سابقاتها الكلاسيكية[9]. بل حتى تخليها عن بعض الشؤون النسوية الصّارمة أو أخذها بنوع من اللامبالاة للاقتراب أكثر من صميمة الأنثى، لكن ذلك جعل النسوية تتخبّط في أزمة هوياتية إثر التعقيد الأسلوبي والعمق النظري، وترى ليندا ألكوف أن الموقف العدميّ والتشتيتي لما بعد الحداثة قضى على خصوصية النظرية النسوية ومزّق من طموحاتها السياسية لتنغمس أكثر في إلحاح أنطولوجي وسيكولوجي على المثل الذاتية للنساء في حدّ ذاتهن.

أمّا فكرة «موت الإنسان» فقد عكست أطروحة جذرية خطيرة لخيار مفاهيمي سمح بإضعاف ثبات الممارسات الخطابية والاجتماعية والثقافية وجموديتها، وتعمّقت أصواته وتردّدت نداءاته أكثر مع تقاليد ما بعد الحداثة. فتلك الحال التشكيكية المصاحبة للتصورات البشرية جعلت من رؤاه أكثر ملاءمة لفضح بداهات العقل التأسيسي ليكون أقل خداعًا، ولكن في المقابل يظل فريسة سهلة وأكثر حيرة أمام تشرذم الذوات وهوامها وعقدها. عبر تلك الفكرة يمكننا التقاط نسخة قوية لـمقولة «موت الرّجل» الصّارخة التي جاءت بها النسويات، مفهوم خلخلن عبره البعد التراتبي للجنس الإنساني بين جنس أوّلي وآخر ثانوي، بمعنى أنهن مزّقن النسيج الشبكي لفضاء معنوي وهمي أخضع المرأة لقيود متسلسلة، وسائلها: اللغة والثقافة أو الرّمز والمقدّس[10]. لقد مسّ المنطلق التثويري أساسًا فعل اللغة ومشهدية الكتابة، للذوبان بشكل جينالوجي في طيّات الافتراضات البدئية للذات النسوية ومساءلة انعكاساتها اللسانية وتمظهراتها الخطابية. فالموقف النّسوي حفر تفكيكي في الدلالات التأسيسية لسلطة اللغة بخلق تباعد يثمّن من فكرة التصاعدية والتنازلية بين الجنسين، الكتابة النسوية مغمورة بالتفكير مليًا وبشكل خلاّق في تغيير أعراف اللغة وأنماط الكتابة.

لقد وقعت النسوية الطلائعية في تناقض ميتودولوجي، باقترافها لخلط ما؛ فبينما كنّ يجاهرن بموت التاريخ أو السرد الكرونولوجي المنظم، نجدهن يتصورن هوية نسوية عن طريق سرد لبناها الرمزية، خلال إتاحة استفسارات ثقافية حول التلفظ: «من نحن؟ من أنا؟»؛ لتتيح إجابة منظمة روائيا: «ولدت كذا، وكابنة لكذا وكذا...». فهي تبحث عن وضوح تنظيمي رمزي لقيمة ثقافية لأجل تحديد هوية نسوية. إلاّ أن الموجة الجديدة لم تتنازل عن البحث بشكل أعمق وراء ذلك التسطيح النسوي كهوية سردية متوقّعة ثقافيًا أو جنسيًا. يتخلّى النقد النسوي في تمظهراته الجديدة عن التقوقع النسوي الحداثي المثير للسخرية في بعض مقولاته، مواقفه أو طبائعه الاختزالية في تحقيق المساواة أو البحث عن

تعريف دقيق للمرأة أو إعادة مرتبتها الاجتماعية المفقودة أو تلبية مطالبها السياسية والاقتصادية والقانونية. بدل ذلك، تطالب نسويات الحركة ما بعد الحداثية بالتفكير بشكل متواصل صوب الاستقلال الهوياتي والبحث الذاتي العميق عن مشروع تحرر المرأة عن ذاتها المتخيلة، بحثًا عن رؤية مستقبلية تطرح فيها الأنثى وبعيون الأنثى[١١] كيف تحيا ذاتها أي قصص المرأة في عطائها وعبقريتها، وليس في عطالتها وعطبها.

تعتمد الحركة النسوية الفرنسية على الحفر في التنافر الذاتي للإنسانية، وعلى تبصّر جينالوجيّ لتشتّت الذات وانقسامها، ولا يتم ذلك بهدف خلق الفوضى أو زعزعة التأسيس، بقدر ما يمثّل رغبة مِلحّة لتمديد الحدود التصورية والتأملية لهيكلة الذات وحيويتها الأنطولوجية والفينومينولوجية، والكشف عن وسائلها الخطابية ووسائطها الثقافية للتعبير عن مكنونها والإفصاح عن مرامها. إلاّ أنّ المؤسسة بالغت في إنتاج التمثلات الرمزية والتصورات الثقافية وصوغها عبر النصوص. فأسطورة الجسد أو الجنس قد تمّ التلاعب بها عبر المعادلات العلمية أو القوالب المعرفية في خلق جنس أول أو جنس ثان، من هذا المنطلق تنتفض النسويات لتفكيك ذلك الصّرح من المقولات المبالغ في تسييسها، وإعادة تأمّلها داخل استطراد إستراتيجي مبني على التحليلات اللسانية والسيميائية والتفكيكية والنفسية لتؤشكلها جنسانيًا باستفهام أعمق حول الرموز الثقافية للجندر عبر الجسد والرغبة والجنس والعلاقات البينية مع الآخر.

على الرغم من اختلاف النسويات البين في قضايا تتعلّق بالحقوق السياسية وقوانين العمل أو الانتخاب والمساواة أو الزواج والإنجاب، غير أنهن يتفقن على «الذات النسوية» بوصفها موضوعًا سرديًا ثقافيًا يجمع شملهن ويوحّد رؤيتهن تقريبًا. وذلك بالكشف عن الأدوار الإستراتيجية لفعالية الأنثى داخل الحياة والمجتمع والسياسة والفكر والفن، أي أن تأخذ في الحسبان ما تمّ التغاضي عنه في سرديات الحداثة، بحثًا عن هوية ثقافية وتداولية للمرأة، أي أن تتعدّى حدود القول إلى مساحات الفعل، بعبارة أخرى، تحقيق إنجاز وأداء نسوي للسموّ بالنوع الأنثوي وانتقاد التوجهات المحافظة وتحدّي سيادة المواقف الجنسية وركودها. إن عملية التفكيك هذه شبيهة بالموقف النيتشوي الفاضح لتنكّر الذات وعمائها، بكشف أقنعتها وتعرية مستورها، وفي مثل هذا الموقف سعت النسويات بمسحة نيتشوية وهيدجرية إلى كشف رهافة الإحساس الأنثوي وهشاشته في كثير من الحالات[١٢]، بالكفاح عن قضاياها وفضائلها والاستقلال بأنثويتها ورفع ما خفّضه المجتمع أو الدين أو الثقافة. لذلك ولّد النقد النسوي في فرنسا نظريات في الكتابة والخطاب أكثر تحررًا واتساعًا، فالمتأمل في تطور تلك النظرية طيلة عقدين أو ثلاثة من الزمن، يتبيّن شساعة المباحث وتضاعف تحرّرها الفكري وتحررها النسوي للغور في حياتهن الحميمية غير المرئية، والتي لم يُكْشف عنها حتى الخطاب النفسي (مع نسخته الذكورية متمثّلاً في فرويد ولاكان)، ذلك ما خوّل لها الحديث عن الحبّ والهستيريا والرّضاعة وآلام الحيض والزواج والمثلية الجنسية والعلاقة في السّرير برؤية أكثر أنثوية، وتسعى عبر ذلك المنظار للإصغاء بصمت وهيبة إلى محن المرأة وهباتها النفسية. كان النّقد النّسوي معهن بمثابة تحوّل قيميّ للنّهوض بمصالح المرأة وفهم أسرارها والتّفقّه في أنشطتها، إنه نقدٌ تجاوز -بكثير من الحذر والنباهة- كلّ صيغ الرتابة التاريخية وأشكال سردياتها التقليدية لتمنح معنى جديدًا مهمًا وملهمًا للمرأة.

١ - لوس إريغاراي: المرأة وإزاحات التخيلات الذّكورية.

في ظلّ ثقافة غربية متمادية أكثر في خطاب المركزية، تتعالى مقولات «الجنس الأوّل»، أو «الجنس الثاني»؛ باعتبار الرّجل/ الذّكر «النّوع» الحصريّ في قلب دراسات الجنوسة وأخلاقيات الجنسانية. في حين تمّ الإبقاء على موضوع «المرأة» في مهبّ الممارسات الإقصائية التي لم تتردّد في قذفها خارج النسق الثقافي المهيمن لِيُصبح كيانها مجرّد طيف اجتماعي، يُراقب من بعيد الدّور الفاعل والفعّال لليقظة الذكورية وهمّتها. من هذه الذّريعة تجلّى الموقف النسوي في شقّ طريق لمقاومة السائد الجنسي، عبر النقد والكتابة والاحتجاج.

في حقل الفلسفة مثلاً تمّ ابتكار كتابة أنثوية أو خطاب يظهر بشكل مقنع هموم الأنثى وانكساراتها، خطاب ينفلت من عجرفة الذكورية وعدم إشراكها في دوائر الفكر والثقافة والمجتمع والسياسة. وصبّ «النقد النسوي» امتعاضه على المقولات العقلانية والمنطقية للفلاسفة الذكور من أفلاطون إلى هيجل، تجريحًا لذلك التاريخ الطويل من التهميش والإنكار والتحيز الذكوري، فحتّى الحداثة بقِيمها التنويرية ومطالبها بالمساواة بين الجنسين لم تفلح كثيرًا في مساعيها.

أمّا تيّار «ما بعد الحداثة» فقد فتح المجالات الاجتماعية والحقول الفكرية لإعادة التفكير في ذلك التصنيف المجحف للمرأة خارج النّظم والأنساق، عندما يُنظر إليها بوصفها ملحقًا أو موضوعًا غير ضروري وخارج نطاق التقدم، يتناقض ومتطلبات التنوير. يمكننا القول بشكل دقيق أن المرأة لم تحظَ بوعود تحررية كالتي التي نالها نظيرها «الذكر»؛ وهو نوع من المغالاة المركزية في الهيمنة على «النوع الاجتماعي» وخطاباته السياسية والثقافية، التي تختزل المرأة كعنوان للعجز أو السلب فقط. يبرز خير مثال على ذلك، عندما يزور المرء متاحف الفن الحديثة، فيرى الأنثى الطبيعية وعادة ما تكون عارية، وهذا ما يعكس تـمثلات الذكور حول الأنثى كجسد عاجز وضعيف.

* معضلة «الأنثى» عند لوس إريغاراي:

استحدثت الاستبصارات النقدية التي جلبتها موجة ما بعد الحداثة تجديدًا لقضايا المرأة وإشكالات الأنثوية، التي نشأت بقوة في أعماق البحث الفلسفي والنفساني. ومثّل هذا النقد النسوي طموحًا استثنائيًا في شقّ آفاق جديدة ومبتكرة. إن النظرية النسوية ما بعد الحداثية محاولة مهمة في تاريخ الإنسانية العتيد لفهم «كينونة المرأة»، وأعراض الأنثوي وآثار النسوي عبر مختلف المستويات: السياسي، والاجتماعي، والثقافي، والاقتصادي، والديني. وهو النّحو الذي التفتت إليه أعمال فرانكفونية مهمة على صعيد الفلسفة والنقد الأدبي والتحليل النفسي مع: هلين سكسو، ولوس إريغاراي، وجوليا كريستيفا، وفرانسواز كولن، وساره كوفمان... وغيرهن.

ويبدو من الواضح أن التوجه النسوي، في سرديات ما بعد الحداثة في فرنسا أو بلجيكا مثلاً، لا يزال غامضًا ومعقّدا؛ لأنه يدمج أرشيفًا هائلاً من تاريخ الملاحظات حول الأنثى في الأديان والأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا والثقافة، وهذه التوليفة الغربية تمّ تفكيك أركانها التقليدية ليُمنح لها تفكير كشفي يسعى لإعادة تأسيس أو خلق إطار لمعنى المرأة في فكرنا اليوم. تفكير أنثوي ينخرط فيه الجسدي والمادي والمخيالي مع الاجتماعي والرمزي في حالة من التثوير البراديغمي الذي تتناص فيه همسات اللغة وشذرات الكتابة واستعارات الجسد لتصوغ تصوّرات جديدة وأسئلة راهنة تهيكل عبرها وبشكل مختلف تـمامًا النّوعَ النسوي ومعماريته.

هل هي ضربة موجعة إذا وجّهنا سؤالاً إشكاليًا، حول معضلة «الأنثى» داخل الخطاب الذكوري؟ لماذا تكون «الأنثى» دومًا ذلك العضو المبتور في قلب خطاب فلسفي يسم نفسه بالكوني والشّمولي؟ ألا يشهد ذلك التعالي والشمولية على غطرسة وثقافة نبذ للآخر؟ الصّوت الدّاخلي المكتوم للنّصف الآخر من الجنس البشري؟ بروز النساء وتحدّيهن للغة القضيبية عبر اجتراح كتابة أنثوية ومؤنثة خالصة، خلخلت بشكل غير معهود المألوف الذكوري وما أسّسه طيلة قرون من أنظمة وأنساق أو سلطان ومعيارية وعلمية.

من الجليّ أنّ فكر لوس إريغاري (Luce Irigaray) النسوي ثوريّ الطرح؛ عندما دافعت عالمة اللسانيات والتحليل النفسي بذكاءٍ عن ازدواجية الذات الإنسانية وضرورة الاختلاف الجنسي طيلة أعمالها الفكرية الجادة، مشيرة إلى أن البشرية ليست واحدة بقدر ما هي قابلة للتصريف إلى اثنين: رجالٍ ونساء. إن الآخرين (والنساء خاصة) هم مجرد نسخ عن فكرة الرجل المثالية، لذلك لا تسعى تلك النسخ إلى الكفاح من أجل التكافؤ، بل تظل تابعة لأصل لا يقبل النّسخ. علاوة على ذلك، هذه النسخ الأقل مثالية وكمالاً، لم يتم تعريفها في حدّ ذاتها. بعبارة أخرى، تم تعريف تلك الذوات، لا باعتبارهم ذواتًا مختلفة، بل باعتبارهم ذواتًا فيها من النّقص والقصور ما يكفي لجعلها في تبعية للذات المثالية[١٣].

فنموذج هذا الموضوع الفلسفي ظلّ فيه المفرد هو المثال، والبقية الأخرى مجرّد أمثلة أقل مثالية وكمالاً. هذا النموذج الفلسفي يقابل، علاوة على ذلك، النموذج السياسي للزعيم أو القائد الذي يُعتبر الأفضل، ويُعدّ القادر الوحيد على حكم المواطنين الأكثر أو الأقل استحقاقًا لهوياتهم ككائنات بشرية مدنية.

بعد هذه الثورة السياسية والأنثروبولوجية تأتي الأطروحة اللاهوتية لتعيد التفكير في إعادة بناء للمفهوم الإلهي وخلخلة قضية «أنا-هو» داخل الخطاب الديني للحفر عميقًا في مسألة الله. وشكّل الفكر النسوي عند لوس إريغاراي ضربةً موجعة للهرمية الفكرية الغربية التي تمنح الرجل، والأب والإله حظوةً قصوى في السيطرة والفعل والجبروت وكل أشكال التبجيل والتقديس والإذعان له. تقترب لوس إريغاراي من تلك الهيمنة البطريركية وصولاً إلى الهاجس اللاهوتي؛ حيث ترى أنه لا يمكن تجاهل أبعاد القداسة اللاهوتية والتبعية الأبوية لتثير أسئلة تيولوجية تتعلق بالمقدس من خلال رؤية نسوية مفعمة بالتفكيك والتحليل النفسي. وذلك بانتقاد الطرح الأحادي القطبية في الأديان أو الثالوثي الذي تراه يعكس لرؤية ذكورية محضة في مختلف الأديان[١٤].

وألحت على ضرورة التفكير في شكل إلهي للنسوي[١٥]. هيئة تطرح الكثير من الغموض واللبس، حتى ولو كان ذلك ينتمي إلى البعد الرمزي دفاعًا عن طروحاتها لإعادة الاهتمام بالذات النسوية. فبإقصاء الرجل للجنس الثاني لم يعد له مجال لتحديد «الأنثى»... وابتكر بشكل تخييلي رمزي مفهومًا خاصًا للإلهي بما يحاكي أحادية الذكر الفكرية المتغطرسة، أو كما قالت إريغاراي: «يمكن القول أن مفهوم الإلهي يخضع للعقل المذكر في كثير من الوجوه»[١٦].

*** تفكيكات إريغاراي: أساليب جديدة للتفكير في «المؤنّث».**

يبرهن أسلوب إريغاراي في الكتابة على تحوّل نظري وتطبيقي قوي على الوجه الثقافي والأدبي والفكري الغربي. تعلن مهاراتـها عن يقظة نسوية لها القدرة على زحزحة لبديهيات الخطاب العقلاني التي اختطّها له الدّرس العلمي والتاريخي والفلسفي. وتستند كتابات الفيلسوفة إلى عتاد معرفي متين متنوع

بين اللسانيات والتحليل النفسي والفلسفة، وهو ما منحها طاقة كبيرة لمواجهة البنى العقلانية الغربية الأساسية وتفكيك قلاعها والتشكيك في مقولاتها. من اشتغال لساني على مقولات المرضى النفسانيين إلى منظرة نسوية تتكئ على نظرية أخلاقية للاختلاف الجنسي وسيكلوجية المرأة، تطلق إريغاراي بصيصًا معرفيًا يدقّق النظر في الجنسانية الأنثوية ولغتها لتمتد من الإطار البيولوجي إلى الحسي والنفسي مرورًا بالتيولوجي والأنثروبولوجي، وكلّ ما له صلة بالتّمثلات والتجسيدات الثقافية للنّساء.

و«التفكيك La Déconstruction» هو ما تنتهجه إيريغاراي في الإطاحة بقدرات المنطق العقلاني، لتعمل على تشويش مقولات التمركز وتعطيل جذور الفلسفة، بالتيه داخل تحتياتها وطياتها لتنشيط الذاكرة وإعادة إشعال كل ما تم قمعه من أفلوطين إلى ديكارت وسبينوزا، متأثّرة بلغة المحرومين والمجانين والشّواذ والنساء، كلّ ما تمّ إقصاؤه من حلقات التاريخ والميتافيزيقا، تُعيد إريغاراي التهامه، وإعادة تجسيده بخطاب لا يخلو من المقاومة، محاولةً خلق لغة نسوية أو خطاب للمؤنث يستعرض إشكالات وهواجس الاختلاف الجنسي.

لهذا فككت إريغاراي بشكل صارم التصورات المعرفية التي استقرت في السياقات الثقافية الغربية التي تحدّدها أو تقبع تحت سقفها، لتقدم بدائل أو طرائق ومنافذ جديدة للرؤى والاستبصار وفهم ثقافة ما قبل الحداثة والحداثة نفسها. ووضعت اللغة كبؤرة أو جزء لا يتجزأ من كتاباتها النسوية، فاللسانيات كانت منصّة نظرية متينة انطلقت منها فيلسوفتنا، فالكلام وما يحمله من التواءات وصراعات في الفهم والتأويل وتصورات غير بريئة، هو وسيلة مهمة في فهم كينونتنا وفكرنا وتاريخنا.

وهو ما دعاها إلى خلق كتابة كونية وشاملة؛ حيث فجّرت طاقة جذرية في إعادة تشكيل الصيغ التي تصوّر العلاقة مع النساء عبر التاريخ، بطريقة تفكيكية استلهمت أساليبها من نيتشه وهيدغر ودريدا، مزحزحةً أسئلة الخطابات العلمية والأيديولوجية، مربكةً تركة الدّين وشعارات السياسة ونواميس الكون، إلى جانب الفانتازيا البلاغية والفلسفية والتحليل النفسي وإضافات مهمة في تصور أخلاقيات السوق والاقتصاد.

بعيدًا عن الحقل البيولوجي، تهتم إريغاري بفلسفة المؤنّث، في ميادينها الثقافية والأنثروبولوجية والنفسية واللسانية، لتقرأ الأصول التاريخية للجندر النسوي وتأثيراته التحولية(١٧). لتقرأ دون توقف أسئلة المرأة، فخلقت لنا طروسًا مكتظة وكتابة شغوفة بالعلاقة بين جنسانية المرأة وشهوانية اللغة، غيّرت بها وبشكل عميق الطريقة التي نفكر بها بين الجنسين عبر التاريخ، إذ يكتشف القارئ حصافة نقدية ومقدرة تحليلية ولغة بارعة لها دراية كبيرة بالأرشيفات النسوية وتموّجاتها.

بعد تمرّد ١٩٦٨، وما جرفه من مطالبات بحياة مدنية للنساء، خطّت إريغاراي كتاباتها وأحرفها في وقت مبكر في جميع أنحاء أوروبا وأصبحت لها شريحة مهمة من القراء، لاعتمادها على إستراتيجيات وتفكيكات قوية للخطاب السائد، إستراتيجيات تعرّي وتستفز وتقلق الخارطة الجندرية والثّقافية بالعمل على كشف التقاطعات النظرية والتاريخانية وشتى الممارسات بين الجنسين وانعكاساتها في التخييل والفلسفة والدراما والكتابة واللاهوت والعلوم(١٨).

بمعنى آخر، تكمن مهمتها في إماطة اللثام عن الاختزال الذي رافق الأنثى كظلها، من طرف الرّجل والمؤسسة الدينية والاجتماعية والثقافية، لطالما تمّ تصنيفها في أدوار تبقى فيها مجرد موضوع أو إسناد، تشبّه إريغاراي ذلك بالأدوار الاقتصادية وما يتمّ فيها من عمليات تبادل وتوزيع: حيث هناك وكلاء إنتاج، وسلطة، وإدارة لصرف الإنتاج (الرجال)، ومن جهة أخرى هناك سلع ومواد وأشياء أو منتجات (إناث)(١٩).

هذا يتوافق مع ما ذهبت إليه الفلسفة التقليدية، التي تسعى إلى نموذج واحد وفريد للذاتية، هو المذكر. في أحسن الأحوال، هذا النموذج الأحادي يسمح، بتحقيق التوازن بين الواحد والمتعدد، ولكن الواحد لا يزال النموذج الذي يتحكّم في التسلسل الهرمي للتعددية. إنّ المفرد هو الرّجل، وحيد وفريد من نوعه لأنه مثالي. وما الفردانية الملموسة، سوى نسخة من المثالي، أو صورة منه. إنّ النظرة الأفلاطونية للعالم، من خلال مفهومها عن الحقيقة، تنعكس يومًا بعد يوم في الواقع العملي. فبينما أنت تعتقد أنك واقع، أو حقيقة مفردة، فإنك مجرد نسخة جيدة نسبيًا من فكرة مثالية عن ذاتك، وهي تقع خارجك (خارج ذاتك نفسها)[٢٠].

ترزح «المرأة» أو «الفتاة» تحت طائلة القهر الذكوري، مكتومة الصوت، مجروحة الذات، متحسّرة على موضعتها في مرتبة الثاني أو الثانوي أو الفرعي بعد الرّجل، وتبدأ في تأنيب ذاتها لأنها كائن ضعيف محمل بالتخيلات التي فُرضت عليها من الأنا الأبوي الذي أغرقها في تبعيَة للرجل أو قيّدها في ثنائية البظر/ القضيب، أو علاقة الفاعل والمفعول به، السالب والموجب، ولعل هذه التوجيهات الرمزية جنسيًا كانت تُمارَس بشكل من الأنانة الذكورية ونوع من الاستعلاء والجبروت الذي غالبًا ما يفتخر بصورته الفخمة التي باركه بها الأب أو الرّب. وهو ما ترفضه لوس إريغاراي وترى فيه احتمالات ثقافية رمزية مبالغ في تصويرها من قبل المجتمع. تقول: «هناك صمت إذن يلفّ هذه الثقة الكبيرة التي تجنّبكم، للوهلة الأولى، الخطأ في تقدير جنس الشخص الذي يمكنكم الالتقاء به. فالمهمّ - فيما يبدو- هو أن تكون قناعتكم راسخة، ومن دون أي تردّد محتمل، بأنه لا يمكن أن تخطئوا، وبأنه لا وجود لأي التباس ممكن في الأمر، وبأن الثقافة تطمئنكم-أو كانت تطمئنكم؟- بأن التمييز الذي تقومون به منزّه عن الخطأ»[٢١].

فهي تقرّ أن المرأة في عصرنا تخضع لمتخيلات ذكورية تحصرها في الرغبة الجنسية، وحتى التحليل النفسي مع فرويد أو لاكان أخضعاها لميتافيزيقا المذكّر، فالمرأة أو الفتاة أو المراهقة هي ذلك «المذكر المؤنث»، بمعنى تلك الرغبة الدفينة لدى النساء في البحث عن الغائب الفالوسي للأنثى، بديلاً عن ذلك تحاول إريغاراي كشف الستار عن نوع آخر من النساء تراه النساء فقط، نوع غير خاضع للرؤية الذّكورية وهو المؤنث المؤنث. أي المرأة بعيون المرأة نفسها، ليكون الاهتمام بشكل أعمق بالمقدّس الأنثوي وغموضه والتباساته، والاشتغال على تأويل قداسة تضاريس الجسد الأنثوي التي تفجّر كونًا دلاليًا متشظيًا لذات تتأزم بين الحب والقهر والظلم والصمت دون الخلوّ من عبقرية نسوية، بالتالي هو اختلاف عن سرديات الذّكورة وتمثيلاتها التي تحصر المقدس الأنثوي في نظام ما أو معنى ثابت يتصل بفكرة الإنتاج أو إعادة الإنتاج أو الانفعال الجسدي مع الجسد الذكوري، وهو ما يعيق -في رأي إريغاراي- الرؤى الخلاقة والإبداعية للمقدس الأنثوي التي تاهت تحت طيات مفاهيم التماثل مع الفكر النرجسي الذكوري وأنانته المتغطرسة.

*** التحليل النفسي للأنوثة: إريغاراي وحميميات المرأة:**

وطّدت إريغاراي في كتاباتها لحرب دون هوادة على السلطة الرمزية للمذكر، التي حظرت على المرأة المشاركة في صوغ الخطاب أو أن تكون شريكة في السياسة وإدارة الأعمال، فهي مجرد كيانات احتياطية مسخّرة للأمومة أو القيام بالأعمال المنزلية أو موضوعًا للرغبة الجنسية أو ما يتصل بالإغواءات الشيطانية، وهذه النظرة السلبية مستمدة من عمق الأعراف الاجتماعية المستلبة من الكون الذكوري[٢٢]. واعتبرت إريغاراي «الأبويّ» مظهرًا من مظاهر شهوانية الاقتصاد الاجتماعي الذي

يقطع «عقدة الفحول أو المذكّر» لتعيد إحياء حياة جنسية أخرى للأنثى، وتفسّر ذلك المكبوت بعيونها هي: «المؤنث - المؤنث»، باستكشاف التضاريس المتعددة الأوجه لجسد الأنثى، والعمل بقوة على تهجير مفهوم القضيبية.

لذلك تنتقد إريغاراي بشدّة الدور أو الهدف البيولوجي السلبي الممنوح للمرأة من طرف المقولات العلمية في البيولوجيا أو علم النفس، وتدعو إلى إتيقا جديدة للاختلاف الجنسي، حيث تشكّك من جديد في التصنيف العلمي والإتيقي للهوية الجنسية، هذه المجهولة التي تتناسل منها الرجولة والأنوثة، وهو «ما لم يتوصّل التشريح إلى وضع يده عليها»، وبالتالي «فإن ما يعيق موضوعية الخطاب العلمي التشريحي على الأقلّ، هو انتظار اكتشاف هذا المجهول المتعلق بالاختلاف الجنسي»[٢٣].

فإيتيقا الاختلاف الجنسي كانت تفتقر إلى مفاهيم أنثوية ذات أهمية خالصة، وتحتاج في ذلك لشروح مطوّلة في حقول الأنثروبولوجيا والثقافة والتحليل النفسي واللسانيات. لتعيد طرحًا نسويًا يحفر بعمق في البنية المعقدة للعلاقة بين السلبية والفاعلية والاشتغال على القطبين مذكر/ مؤنث، وتوطّد من فكرة العيش معًا أو تكامل المختلفين.

أمّا بخصوص توزيع الأدوار الجنسية واكتفاء المرأة بوضعية سلبية في أثناء الجماع الجنسي، فقامت إريغاراي بتفكيك تلك الدّعائم النفسية أو البيولوجية، بالشك في المسلمات الثقافية ورفض أن تكون الجنسانية النسوية سلبية دومًا، فهناك ميول معينة للأنثى نحو «الفاعلية»، أو بعض السمات الحميمية لدى النساء باشتهائهن للجنس المماثل. هنا تطرح إريغاراي السمة النموذجية للحياة الجنسية للمرأة وتنتقد ثوابتها بتصنيفها في قطب راضخ للرجل، وذلك ما أهملته الدراسات الثقافية وحتى النفسية فيما مضى. إنّ المرأة نسيج جنسانيّ معقّد، ينطلق من فكرة اندماج الداخل والخارج، الوصل والفصل، الاحتواء والاشتهاء، هل المرأة محض فاعلية؟ مازوخية؟ هدّامة؟ تقول:

«إنّ المزاحمة والمنافسة في العلاقة الجنسية لا تظهران إلا لدى الذكور. فهل هذا ما يسوّغ المحرمات المنسحبة على العدوانية الأنثوية؟ وبناء عليه، يتشكّل لدى المرأة ميول مازوخية قوية تفلح في تجنيس érotiser الميول الهدامة المتجهة نحو الداخل، إلا في حال مخالفة المرأة الضوابط الاجتماعية وخالفت جبلتها... إذ يجب أن نُسند إليها دورًا معينًا في اشتغال الثنائية داخلي/خارجي التي تعتري التعارض فاعل/ سلبي وتعزّزه. وفيما يخصّ الداخلي، أي داخل المرأة، فإن المرأة ستكون هدّامة، إذ لا شيء يتيح لها العداونية والفاعلية إزاء داخل آخر، أو إزاء الخارج (يمكن الاعتراض على فاعلية الإرضاع، لكن هذه الفاعلية تُركت معلّقة في مكان ما)»[٢٤].

يشكل هذا جهودًا متلاطمة في سَعْي الأنثى لتكون ذاتها، وليست صورة صامتة وإطارًا جامدًا، أو تمثيلية يشتهيها الرجل ويفرض نـمـطيته عليها. هنا يقبع الاشتغال التفكيكي عند إريغاراي بإزالة آثار الخطاب القضيبي المركزي ببساطة عن طريق أسلوب المبالغة في خطابهم، ومحاكاته في تصويب النقد، الذي لا يخلو من مخاطر الانتقاد والوقوع في حبائل التناقض الذاتي وهي مستسلمة للعبة التمرد على الاتساق المنطقي للتلاعبات الذكورية. إن النّسويات هنّ غريبات الأطوار، غير مفهومات مهتاجات ومتقلّبات جسدًا وذاتًا ولغةً، والكتابة بالنسبة لهنّ عصيان غير مسموع به أو جنون مُهلك يتفجّر في أوجه العقل وشبكاته الخطابية الجاهزة. وعليه، تنقسم كتابة إريغاراي بين التماسك والتشظي، لتنسج بقصد عبارات متناقضة مفتكّة حريتها من داخل المؤسّسة المتمركزة قضيبيًا برمزها

الثقافي العتيد وأساسها النرجسي العميق، لتقف على مشارف الخراب المبُهج قاطعة أوصال الدعم الذاتي كملحق إضافي (شريك سالب ومفعول به) للدور الذكوري.

* **المرأة بعيون المرأة:**

لقد أحدث الخطاب الذكوري في حضوره المتعالي غيابًا مهولاً للخطاب النسوي حول مسألة الكوني والإلهي، عبر إنتاجه لمنظومة خطابية وفلسفية عالمية تخضع لها احتياجاته، وتتولّد منها آفاقه ومُثُله العليا، وبالتالي قد فُرِضَت إكراهات كبّلت العقل الأنثوي الذي لا تناسبه كثيرًا تلك المقولات المتعالية، ولا تناسب احتياجاته الخاصة وتأملاته المختلفة، فما فرضه الرجل أثّر على العلاقة بين الجنسين والعالم والموضوعات والكائنات. وانعكست مظاهر سلبية تتصل بكل ما له قيمة وأهمية كونية عليًا يتصل حصرًا بالرجال ويميز جنسهم دون سواهم ومنه مفهوم الرباني[٢٥]. هنا يتعالى الخطاب المهيمن على دوائره التي يمتلكها بالمعنى الدقيق، ليسمو أعلى نحو السماء، بعيدًا في فلك المجرات، ويبتكر تأويلات وتمثلات ذكورية للمفهوم الرباني، مسلطًا نوعًا من الحيادية على خطابه التأويلي لمعمارية الكون ودلائليته الملغزة والغامضة وبالتالي إسقاط لتفسيرات أحادية ومتسلّطة على الهيكلة الاجتماعية أو الفردية.

بهذا النقد تقتحم إريغاراي جينالوجيات الذكورة وصولاً إلى بداياتها، إلى الكهف الذي أوى إليه الرجل منذ طفولته في فجر التاريخ، وهي ترى أن الرجل لم يترك بعد هذه الطوبولوجيا أو الطوبوغرافيا، والتأرجح حول هذا الفضاء ليحدد بالضرورة كيف يعيش؟ كيف ينظر؟ كيف يستبد بالمرأة؟ هل هو على إدراك بعتمات ذلك الفضاء؟ إن التمثيل بـــ «الكهف» هو تمثيل لشيء ما بدائي هناك بالفعل، يسلسل عقولهم، ويكبّلها ويحجب ناظرهم عن العودة إلى الأصل، أو المصفوفة الأصلية للرجل وهي «الرّحم الأنثوي». لذلك هم سجناء في الكهف، وتحوّل فيما بعد هذا القمع إلى هستيريا جنسية تحفظ الرأس وتقوقعه في رواق ضيق محشور في مواجهة الأعضاء التناسلية والقضيبية فقط، وبالتالي أصبحت الجنسانية مشروعه التمثيلي الأوحد. وهذا ما يجعله يعيش وهـمًا واصطناعًا في حركة مستمرة باتجاه واحد، وللأسف فضّل الرجال البقاء وقضاء النزهات في ذلك الكهف نفسه، أو الحلقة ذاتها أو الساحة المسرحية للتمثيلية عينها.

لكن إريغاراي تسعى قدر المستطاع إلى تجنّب الخوض في المعارضة القوية للأضداد، ذكر/أنثى، فالانغماس في أحدهما هو إقصاء للآخر وهروب منه وهو ما لا يناسب تصوراتها عن الذات الإنسانية وطاقاتها المطلقة. فهي تجتنب ذلك ولا تلجأ إليه إلا كوسيلة أو إستراتيجية لتحرير الذوات:

«أنا لا أحب الأضداد أو النهايات. أعود إليها كوسيلة للتحرير، ويحدث ذلك لي هروبًا من العكس؛ أي هروبًا من الانقياد أو الانصياع للواحد. وذلك لا يُناسبني. العكس لا يناسبني، فهو ضرورة فقط يمكن أن أُجبر عليها. فتقريبًا كل الهياكل ووجهات النظر القائمة تكون معتمة، فآخذ من ذلك المنظار نقطة انطلاق لي لتأخير قدوم الحقيقة لإبراز وجهة نظر أخرى أو حقيقة في الضفة الثانية، لهذا يُستحسن الارتكاز على منطق العكسية أو قلب الأمور رأسًا على عقب. للبحث عن امتياز الانفتاح على كل شيء، لعيش الحياة، ما لا غنى عنه في الحياة، للبحث عنه وعن جوهره والباقي لا يبقي ولا يذر»[٢٦].

تتردّد مقولات النقد النسوي بين الانفتاح والانغلاق؛ فهل المرأة متحررة أمْ مقيدة؟ هل يمكن تحديد هويتها؟ للأسف يستعصي ذلك، فهي غير محددة وغير قابلة للتصنيف. لا يمكن أن نحددها في تعريف أو تصور أو وحدة ما كحرف أو رقم في سلسلة وهذا لا يعني أنها غير نهائية أو مطلقة.

لكن النظرية النسوية الفرنسية عامة (مع إريغاراي أو سكسو أو كريستيفا) تحاول إثارة الاهتمام حول الوجه الفريد للأنثوي في تجلياته اللغوية والفنية، في مثاليته البسيطة وتضاريسه الجسدية المتكاملة، الواضحة والغامضة في الوقت عينه، إلى جانب التركيز على الجانب الأنطولوجي باعتبار الذات أو الكيان النسوي أساسًا لا يمكن الاستغناء عنه في حلقات التفكيك والدّرس، للكشف عن مورفولوجية تتجاوز مفاهيم النقص والسلب والانفعال التي اكتسبتها عبر السرديات الذكورية، وعبر شبكات متميزة من فعل المقاومة، وعبر الكتابة والفن والاستعارات.

وعبر دائرة حلزونية مغلقة من «لا ولا»، ينقسم المشهد الجنسي بين الذكر والأنثى، وهو نفي يستقطبه كلّ طرف، ويستميت في مركزيته الجندرية. من هذا المعطى، تسعى إريغاراي لأن يتلامس هذان النوعان من جديد في عُريهما الهوياتي، ليجد بعضهما بعضًا، يلتبسان ويشتبهان في اختلافهما، ويتقاطعان عند تلك النقطة الأنطولوجية المشتركة، فيحدث إقلاع عن النقد وترفّع عن سياسة الإهمال وتمزيق للصور والمظاهر التي تفصل الاثنين أحدهما عن الآخر[٢٧]. محاولة منها للبحث عن الذات التي تحت الجلد، للكائن الذي تحت الهيكل، فنحن نتزين باختلافاتنا إرضاء لأنفسنا، ناسين الذات الوجودية التي جبل منها الإنسان مقسّمة إلى «أنا وأنت»، «أنت» الذي هو مجرّد أنا آخر، وهذه الغيرية الملتبسة هي ما يخفض بشكل كبير النزاعات والخلافات الحادّة بيننا.

للخروج بكل قوة من هذا النموذج الخاص بالواحد والجمع، يجب علينا أن ننتقل إلى نموذج الاثنين؛ نقصد الاثنين غير المتطابقين، ولكن تآلفًا من اثنين مختلفين حقًا. ويكمن نموذج الاثنين (أو الزوج) في الاختلاف الجنسي. لماذا هناك بالذات؟ لأن هناك ذاتين موجودتين أو متحققتين وجوديًا، وليس من اللازم أن توضعا في علاقة هرمية، وكذلك لأن هاتين الذاتين عليهما تبادل الهدف المشترك للحفاظ على الجنس البشري وتطوير ثقافتهما و منح الاحترام لاختلافهما[٢٨].

فالثورة الهادئة[٢٩] التي تطالب بها إريغاراي هي إعادة تأويل وتفسير ما يتصل بالعلاقات مع المرأة، ومواضيع العالم الخارجي، كلّ ما له أن يوطّد صلتها خطابيًا بفضاءات أنطولوجية جديدة تنصهر فيها علاقات التفاعل أو الاحتواء أو العطاء المتمثلة في الأمومة والزواج والحياة الجنسية.

*** نحو إيتيقا للاختلاف الجنسي:**

تشترك رؤى إريغاراي مع أفكار التفكيك التقويضية لمركزية اللوغوس والفالوس التي ردحت تحت الميتافيزيقا الغربية، بالمقابل وجّهت عروضًا فكرية ونقدية لتوجُّهات التحليل النفسي عند فرويد ولاكان، وبخاصة تلك الرؤية السلبية والناقصة الملتصقة بالفتاة، باعتبارها رجلاً دون قضيب أو رجلاً صغيرًا. تتحدى فيلسوفتنا قمع مفهوم الاختلاف بوصف الأنثى بمركبات نقص لحقتها طيلة سرديات التاريخ الحداثي؛ لأنها لا تقوم بالنشاط الفاعلي جنسيًا كما يقوم به الذكور، فهي تبقى مستسلمة طائعة غائبة أو ناقصة، هنا تثور إريغاراي بإعادة وصف المرأة باعتبارها انعكاسًا للإنسان.

وتُقبل إريغاراي في تفكيكها للسلطة الذكورية على لغة نسوية جديدة طافحة بالكينونة الأنثوية، وهي تناشد ذلك عندما تسطّر منهاجًا أو خطة للعمل تنهض على خلق لغة أنثوية خالصة في تفسيرها للاختلاف الجنسي متجنبة لغة الذكور، محاولة التماس الحياد حتى لا تقع في حبال ذاتية التضليل الأخلاقي. وهناك تسعى بقوة إلى إخفاء هوية المتكلم، لتناهض العلموية الزائفة التي تخفي هويات المتحدّثين (قراء أو مستمعين) وتعتبره فعلاً جبانًا، غير متحرّر، يحجب النساء خاصة عن العلوم

والفلسفة، فالعلم -كما ترى - غير مستعد لحمل عبء هذه المسئولية (اللسانيات، التحليل النفسي) عن أقوال وأفعال المرأة، وهي تحاول العثور على الشجاعة المفقودة، لاقتفاء آثار الصوت النشط، وكشف ألاعيب الزيف وأباطيل الخطابات العلمية المبنية للمجهول.

من اليقين إلى التفكيك والاحتمالية، تلك هي هيئة الكتابة النسوية المتمردة عند لوس إريغاراي، معززة للخورا (Khôra) الأنثوية ومنطق الهوية المؤنثة التي تنفتح بشكل مطلق على المحسوس والمجازي، للانفتاح من قوقعة العقلاني الذكوري الذي يعزز الإلهي المتخيل، والجواني بتفاصيله ولمسته الذكورية. تتجرأ إريغاراي على طرح هوية الأنثى وهي مجرّدة من ألوهية العقل ووثوقيته ليكون الشك والوحشية هما عقيدتا المرأة ودينها خارج جغرافيا المذكر، فالمرأة تقع دائمًا في الخارج؛ بعيدًا عن أسوار القضيبية والتطابق الهوياتي. بهذا الاختلاف التمييزي بين الداخل والخارج[٣٠]، تبتكر الناقدة النسوية مفهوم الأنوثة ليكون وسيلةً لتمثيل الذات الأنثوية وتصوّراتها لرغبة الإنسان، والبحث المضني عن تفاصيلها، إنها متاهة أو لغز مغرٍ بسحره يفتح شهية أكبر لاكتشاف مظانه وهواجسه.

٢- هيلين سكسو: المرأة والولادات الجديدة.

هيلين سكسو (Hélène Cixous) ناقدة وفيلسوفة وأديبة فرنسية مرموقة، مهتمّة بشكل استثنائي بأدب جيمس جويس[٣١]، خلقت لنا عالمًا هجينًا بين الأدب والفلسفة. باشرت سكسو بكتابة ذات عطر نسويّ خالص، وولجت عالم الكتابةَ الإَبداعيةَ بما يشبه أسلوب السير الذاتية الممزوجة بالخيال، ألهمت الكتاب والنقاد بمسرحياتها ورواياتها وخواطرها. وكانت من المؤسّسات لمركز الدراسات النسوية في باريس سنة ١٩٧٤؛ حيث عرضت أوّل مشروع أو برنامج دكتوراه في أوروبا حول الدراسات النسوية. لهذا يحتفي نُقّاد ومتابعو «الكتابة النسوية» بهلين سكسو باعتبارها رائدةً فذّة باستحقاق وقادرة على بعث أسلوب كتابي جديد ناقشت فيه المباحث الأخلاقيةَ ومزجتها بالآفاق الأنثوية، وصقلت نصّيات مشعة وشهوانية كجسد أنثوي يفيض جمالاً وإغراءً. وتتدفّق نصوص سكسو وكتاباتها بنعومة خادشة لكل تعنّت أحادي أو سلطوي لتنفتح على المختلف وتحتضن الآخر في غرابته. لقد تخطت أعمال سكسو الفلسفية والنقدية والأدبية الأربعين مصنَّفًا ومئات المقالات، لتتوّج مسيرة أكاديـمية وفكرية منفردة وشاعرية، كما قالت سكسو يومًا ما: «أمنح لنفسي حقّ الشاعرة، وإلا فإنني لن أجرؤ على الكلام»[٣٢].

*** الكتابة الفلسفية وقضايا المؤنّث:**

شيّدت هلين سكسو، في سبعينيات القرن الماضي مفاهيم نظرية حول المرأة عبر الخيال والتنظير، بما مثّل مَفهَمةً نسويةً مستوحاة من تفكيكات جاك دريدا[٣٣]، سواء عبر «المولودة الجديدة» التي اشتركت فيها مع كاترين كليمان ١٩٧٥، أو في «ضحكة ميدوسا» ١٩٧٦؛ حيث فجّرت نظرية للكتابة تعتمد على الاقتصاد الشهواني للمؤنّث وتدعو فيه إلى شبقية الازدواجية الجنسية، باشتهاء الآخر في مخالفته واشتهاء المماثل في جماله وأسراره. واصلت في الثمانينيات مضاعفة الاستبصار والاهتمام بحقل الاختلاف الجنسي في السّرديات الثقافية بإخلاصٍ وتطرّف، لتحيط نصوصَها النظرية والفلسفية بشعرية خاصّة توفّر لها رؤى جمالية وانصهارًا في آفاق السياسة والأخلاق.

يبدو أنّ أعمال هلين سكسو ميّالة بتطرّف إلى قضايا الاختِلاف الجنسي والكتابة النسوية داخل بؤر الفكر المعاصر، لتبيّن عدم وجود كفاية مفاهيمية وتصوراتية لمجالات الاختلاف والمعارضة الجنسية، منذ السبعينيات، تستعير في كتبها ومحاولاتها النقدية، المثيرة للجدل حول

الذات الأنثوية شتى الوسائل ومختلف الكنايات والاستعارات لتحافظ على استثنائية الذات النسوية عبر كتابة توّاقة إلى اللانهائي واللامحدود، بأسلوب مختلف في زفراته المرجئة وصمته الصّبور.

تمثل هذه الطروحات كتابات فلسفية متشظية محمومة بقلق السؤال النسوي وهاجس الهوية الأنثوية، مركزة على ربط الصلة بشكل حيوي وإستراتيجي بين الخيالي والشعري والرمزي والمبهم مولدة عملاً مركبًا يأخذ في الحسبان كلّ هذه الحقول المتّقدة بنيران الحيرة والشكّ والجمال والصوفية، إنها قراءة يصطدم بعضها ببعض، في محاولة مستحيلة أو ممكنة (L'im/possible) للقبض على المعنى الفارّ من قيود الحدود، مفككة الاعتراضات الميتافيزيقية التي تسيّج الاختلاف الجنسي، لقد أرقّ سؤال الحدّ (Limite) هلين سكسو، أو الفاصل أو الأصل لتكتب «الحدّ لا وجود له»[٣٤]، وليكون بمثابة إعلان منها عن الانفلات من كل محاولة للتقييد أو التحديد النظري جاعلةً من التفكيك فاعلاً إستراتيجيا أو لاعبًا ماهرًا يعبث بالنص ويفجّر طاقات الخيال وفانتازيا الحكي. لأن الشعر بحكم طبيعته المطلقة لا يتحيّز للمؤسّس والثابت ولا يشتغل على تأكيده[٣٥]، وما الإصرار على أحادية الحقيقة أو ترسيم مستقرّ لحدودها إلا رفض للمشاطرة أو المشاركة مع الآخر الذي يُعدّ دومًا وأبدًا منتميًا إلى نطاق الدخيل (L'intrus) أو حقل الغريب (L'étranger). لا شك أن نصياتها تأتي متأثرة بالفكر الأنثوي في السياسة والأخلاق بسيمون دي بوفوار، لتكون سكسو واحدة من ورثتها اللاتي واصلن مسيرة نضالها النسوي، لوصل الأنثى بشؤون الكتابة[٣٦].

*** شعرية الكتابة وصدى الصوت النّسوي:**

تُعدّ هلين سكسو من أبرز الأصوات النسوية في فرنسا والعالم اليوم، وتتميز بشكل شاعري وشعري في الكتابة الفلسفية عن أعماق الوجود الإنساني، تركّب كلماتها بشكل غنائي وشعري، ولترسم بتجريد فسيفسائي أفكارها التي تنضح بالاهتزازات والمختلف لبلورة هموم المؤنّث والإصغاء إلى شجيب الصوت المطموس، وهي في إنصاتها لبكائيات الذات النسوية تحولها إلى مطاردات لما يعكّر صفوها أو يخرّب تغريدها عبر الأدب[٣٧]. تقتنص سكسو فرصة ترجمة النوازع الإنسانية المختلجة بالحزن والفجيعة والفقدان إلى طاقات لسانية متفجرة ومكثفة دلاليًا بلهجات عميقة تختلط فيها الحياة بالأدب والفلسفة. تكتب بشكل شاعري وشعري نصوصًا فلسفية، وهي عبارة عن كتابة وتأويل للمدافن الإنسانية السحيقة كما لو كانت قصيدة غنائية طويلة[٣٨].

ترتشف سكسو من التخييلي وغير الواقعي المبطن بالرّمزي والدلالي والمتناقض سبرًا لجوانيتها وذاتيتها، لتكتب بصبر مضن عن خبرتها الشخصية وهواجسها وكوابيسها ورؤاها في الاختلاف. أعربت مرارًا عن كفاحها للنقاش دومًا عن المنفى أو السجن الذي تقاومه عبر الكتابة سعيًا للتحرير، وهو ما دعاها إلى اقتحام مواطن جيمس جويس واختراق حدوده المسيّجة، وذلك عبر الولوج بحكمة وفنية عالية جدًا إلى عالمه بالتحليل والتقصّي[٣٩].

تكتب عن أناها الضائعة بين ضفاف المتوسط، مصغية إلى ذلك الشرخ الهوياتي والانفصال عن الجزائر، مخلصة لِذَاتـــها قبل لَذَّاتـــها، ذاتُها التي تستوطن تحتَ مسامات الجلَد، بحثًا عن أنطولوجيا ضائعة من شساعة الذاكرة الطفولية، لتنسج من السّرد والحكايات عالمًا آخر يمكن العيش فيه، صالحًا للأحلام ومعبرًا لتجاوز وهم الحقيقة، جاعلة من جسر اللغات وسيلتها لحوار الألسن وبلبلتها وتفاهمها بالتعرف على التعدّد والتيقّن من الاختلاف. سكسو التي حظيت بخليط مهم من اللغات، جَعَلها وريثة محظوظة تتقن أكثر من لسان لتكتب بأكثر من يد[٤٠]، لذلك كان قدرها الانتقال من لغة إلى أخرى ومن عالم إلى ثان، وهو ما جعلها لاعبة حذقة تتلذّذ بتغيير الكلمات وبعثرة

الأصوات كبهلوان يتقنّع ويبلبل شدًّا للانتباه وإثارة للدهشة، التي أخذت أيضًا بسكسو لتواجهها وتكتب عنها بعمق، لتكتب عنها بلغة موليير (لغة الثورة)، وبلغة واحدة: بعنف ولطف، بقسوة ولين.

هي تلك هلين سكسو، المصابة بلعنة اللعب؛ حيوية اللعب بالكلمات لتخلق لنا أنماطًا منزاحة لا تؤمن بمجانية الأداء، وهو ما صدّر لنا شاعرة وجودية غير عادية تنحت أشعارًا ومسرحيات تستحق الإعجاب، في أعمال موشومة ومشطوبة، تسحق فيها الإقصاءات الخبيئة، تتجرّء على قول ما لا يُجرئ عليه القول لتنسى الكثير عبر الآداب والفنون. جرأة الصراخ داخل الأدب، لتعكس الكتابة الأنثوية لديها معاناة المرأة في صمت وكبت واضحين، ليعكس مدى الإقصاء والكبت الذي تتعرض لهما في الحياة لتفرغه في شكل صراخ ثم بكاء ثم كتابة[٤١].

*** تشظيات الهوية - النص والجُرح:**

يبدو أن الخلفية الثقافية والفلسفية والشعرية عند هيلين سكسو تلتحم بالقبلي (A priori) عندها، بسيرتها الحياتية كيهودية وُلدت في الجزائر (المستعمرة الفرنسية)، والاطلاع على تلك الكليشيهات يوثّق جيدًا لفهم طروحاتها حول «الكتابة والحياة»، الذي تراه بعيون «أنثى»، لتكون بؤرة محورية لمشروعها الخيالي الحادّ والحرج في حقول النسوية والمسرح والشعر والنظرية الأدبية والفلسفة. ونظرًا لحساسية الخلفية الثقافية لهذه الكاتبة المتميزة، اختطّت عبر أساليب كتابتها نوعًا من الدّقة والحذر، لتلعب بمهارة عالية فوق الحبال موظّفة لغة تشتعل بالتناقضات وعواقبها التي لا تعدّ ولا تحصى في الجمع بين كينونة «المرأة» وكينونة أن تكون «يهودية Jewoman»[٤٢]. ومن التّحريف واللعب بالحروف، تباشر سكسو استجواباتها لجذور التصنيف الثنائي لطبيعة الذات الإنسانية، لتعمل على تفكيك الحدود التي رسمتها تلك الطبيعة سياسيًا وأخلاقيًا، معالجةً قلق الأنثويّ وقضاياه الحاسمة إنسانيًا، بكثير من الشاعرية التي تشعّ بريقًا في أسلوبها، أو بأياد مرتعشة ودماء تتدفق بسرعة إلى أوردة النص. هو ما مكّنها من التخصّص والتوغل أعمق داخل حقل الدراسات النسوية ومسائل الاختلاف الثقافي والجنسي وتفكيك الخطاب الذكوري.

تبدأ قصص سكسو التي تختلط وتتعدّد وتمتزج من ولادتها في مدينة وهران الجزائرية سنة ١٩٣٧، وهي مدينة تعجّ بالاختلاط العرقي: بربر وعرب وأتراك وإسبان وفرنسيين وامتزاج فريد للألسن بين أمازيغية وإسبانية وعربية وفرنسية، وهو ما ألهمها أكثر للتعدّد. رُزقَت لأب يشتغل في مهنة الطب وأم لا تبتعد عن ذلك كثيرًا وهي قابلة. وهذا الظرف المهني الاستثنائي لجينالوجيتها، جعل من تيمة «الولادة» نقطةً مرجعية في فكر سكسو وتبصّراتها، في توليد لغة أنثوية وفكر حسّاس مختلط بآلام المخاض، أي تلك المحن والمخاضات النفسية العسيرة والصراعات السياسية والاجتماعية لدى الأفراد[٤٣].

نجد سكسو تعيش هذا التأرجح والتبعثر الهوياتي في مراحل كتاباتها، فلغتها تحمل همَّ الشتات وفقر الضياع الإنساني، وتسعى بيأس إلى رتق ذلك التصدّع الذاتي وإرشاد ضياعها وتقويم شذوذها بين السلوكات التي لا تُطاق والاستفزاز الفرنسي لليهود في الجزائر، من قبيل معاداة السامية التي تقوّض الدّقة السياسية والأخلاقية في محاولاتهما التصنيفية المتعجرفة لمنظومة الهوية، لتفكّك كل أشكال الأحادية الانتمائية إلى الهوية الفرنسية مثلًا. لقد احتلت فرنسا بلدها أو حبّها الأصلي (الجزائر)، وهي تعرف يقينًا أنها ليست جزائرية قحة، بل يهودية مجرية تشكسلوفاكية ألمانية واحتكت عبر حبّ الطفولة والمراهقة بالعرب الآخرين، وهنا تكشف سكسو عن امتزاج الغيريات وتعاضدها في صياغة منطق جديد للجنسية أو الهوية[٤٤].

بعد ذلك، لا شكّ أن الاغتراب الهوياتي لسكسو وتفرّدها الفكري نابع من ملامستها لجروح الذاكرة، التي كانت تتفسّخ أكثر وتزداد اتّساعًا، ففي سنوات تعليمها الثانوي بالجزائر عاشت تجربة الغربة الوجودية؛ إذ كانت اليهودية الوحيدة في الصفّ لتعيش شكلاً آخر من العنصرية في باريس في أثناء السنة التحضيرية الثانية لامتحانات دخول الجامعة؛ حيث كانت الطالبة الوحيدة من الشمال الأفريقي، هذه الفضاءات جعلتها تحسّ بالغربة والإقصاء ونبذ الدخيل أو منعه على أساس اختلاف جنسي، أو إثني أو ثقافي، وهو ما جعل ذاتها تزتحل من منطق صوب آخر ومن طبقة نحو أخرى، متحسسة الخدوش التي تتركها معايير التفرقة وسياسات الاستلاب.

عادت سكسو للتّدريس في إحدى ثانويات الجزائر عندما تأهّب زوجها بيرجر لتأدية الخدمة العسكرية سنة ١٩٥٩. هناك التقت جان جاك مايو؛ حيث اشتغلت تحت إشرافه على أطروحة جامعية حول جيمس جويس وجماليات المنفى، التي أصبحت شغلها الشاغل. سافرت سنة ١٩٦٢ إلى بوردو حيث تحصّلت على منصب أستاذ مساعد في الجامعة. في باريس جمعتها الأقدار بصديق يشترك معها في الهم الفكريّ والجرح الغائر للتمزق الهوياتي والأصل المبعثر، وهو جاك دريدا فيلسوف التفكيك الشهير، وهو الآخر مفكّر فرنسي يهودي ولد في الجزائر، وكان له شأن مهمّ في خلق حراك فلسفي في فرنسا وأوروبا وأمريكا فيما بعد. على إثر تلك الصداقة أو القرابة مع دريدا، تنامت اهتمامات سكسو التي كانت تدور حول إشكاليات الوجودية والشعرية حول جويس، فاستبصاراتهما التفكيكية لهذا الموضوع المعرفي الشّائك والغامض[٤٥]، مشتركٌ بوضوح ومختلف بوضوح كذلك من حيث زوايا النظر والأطراف والمهام والتركات والنزعات الفلسفية لدى كلّ واحد منهما.

وتشكّلت فكرة الكتابة أو التعبير عن المرأة بتفجير كتابة أخرى تعطّل النظام الرمزي السائد، وتسعى للاقتراب أكثر إلى كوامن النسوية واسترداد المقدّس الأنثوي. وهو ما فجّرته سكسو التي ترى ضرورة معرفة الكلام المحدّد والمعين للتّمثيل النّسويّ، الذي ينتقل ويـمرّ عن طريق الكتابة قبل أن يفتح تغييرًا اجتماعيًا وبنائيًا لا يتعارض مع الاختلافات. وتحديدُ كلامٍ نوعي للعبقرية النسوية يُترجَم عبر الكتابة الأنثوية، وذلك ما يثيرُ سؤالَ مقدرة انخراط الذات النسوية في النص. بهذا المعنى، فإن نقدَ مجموعة الخطاب السّائد والمهيمن على الأدب النسائي يستطيع تحويل التمثلات الثقافية والأيديولوجية ويسلك منحى جديدًا لتفتيق ذات طافحة بالاختلاف والحميمية والمعارضة والعصيان. وهو ما تؤكّده سكسو قائلةً:

«أنا أؤيّد بشكل لا لُبْسَ فيه وُجودَ كتابات متميزة؛ والكتابة كانت -إلى غاية اليوم- واسعةَ النطاق، وقمعية أكثر بكثير، نشتبه فيها أو نعترف بها، تُدَار من قبل الاقتصاد الشّهواني والثقافي والسياسي للعادات الذكورية؛ وهي المكان الذي يُعيد تشكيل أو إنتاج قمع النساء، بوعي أكثر أو أقل، وبصورة هائلة جدًا، لأن في كثير من الأحيان تكون خفية أو مزيّنة بسحرِ حيرةٍ فانتازية. وهي مكان استولت عليه تقريبًا جميع علامات المعارضة الجنسية (وليس الاختلاف) والذي لم يكن فيه للمرأة حظًّا قطّ لقول كلمتها. وهذا يجري بخطورة أكثر وبشكل لا يُغتفر من اعتبار الكتابة مجرد الاحتمال نفسه للتغيير، هي الفضاء الذي يمكن فيه إلقاء فكر هدام وتقويضيّ، وحركة رائدة لتحويل أو تغيير للبِنى الاجتماعية والثقافية»[٤٦].

تبنّت سكسو الكتابة النّسوية باحثة عن جدواها، هي تسكن الممارسة التي لا مكان لها؛ فكلّما غرقت في الكتابة عن «الأنثى» تجاوزت بشعرية وحميمية حدودَ المكان أو اخترقت قيودَ الزمان. إن الكتابة الأنثوية عن الأنثى لا تتم إلا

والنّمل يتحسّس أعضائها كما تقول سكسو(٤٧). فالكتابة الأنثوية تجري في مكان آخر، مؤجّل ومرجئ دومًا. إنّ اللانهائية هي طموح سكسو ونصوصها تُخلق عبر خطاب لا يمكن تصنيفه، متعذّر توصيفه، يتغيّر عدة مرات في اللهجة واللغة والنوع.

لمَ تكتب المرأة؟ وأين تكتب؟ وإلى أين؟ لا تعرف، لـم تكن لتعرف أيّ شيء، «في منطقة ما من الجسم أنا لا أعرف أين هي»(٤٨)، كما قالت هلين سكسو. في أهبة وتسارع لتكون المرأة مكتوبةً الآن وبشكل مستعجل، كأنها حاجة ملحة لا يمكن الاستغناء عنها.

٣- جوليا كريستيفا: قلق الأنثوي وسياسات الهوية.

يبدو التقديم لنظرية جوليا كريستيفا النسوية إبحارًا عميقًا أو مسارًا متشعب الدّروب بين دوائر العلوم الإنسانية المترامية الأطراف: السيميائية واللسانيات والتحليل النفسي والتفكيكية، فهي تركب نظريتها وتصوغها مزيجًا معقدًا من كل تلك القوالب الميتودولوجية والمقاربات التحليلية لتعصر لنا مفاهيم وتصورّات عن: الرغبة، والجسد، والهوية، والعنف، والاختلاف، واللانهائي، والمنفى، والمقدس، والمغزى، والآخر ... إلخ. تمثل بذلك النظرية الكريستيفية نداءً واسعًا لعلماء الدّراسات الثقافية لاستثمار مقولاتها واستبصاراتها نحو فهم أفضل للموضوع الجنسي والاجتماعي والأنثروبولوجي للمرأة.

يُمارس اسم جوليا كريستيفا تأثيرًا بالغًا على التحليل النفسي والنقد الثقافي المعاصر في مرحلة ما بعد البنيوية. حيث شكّلت مع مثقفي الستينيات والسبعينيات في فرنسا طاقة إشعاعية مهمة شكلت الصور الأولى لما بعد البنيوية، ويُعد اسمها بارزًا إلى مصاف فوكو ودريدا وغيرهما في ابتكار رؤية جديدة للتاريخ والزمن والحدث. وقد قدّمت أطروحات تزعزع مفهوم الذاتية والأوهام التي تحوم حولها. فأخضعتها للتفكيك والتقويض والزحزحة المستمرة لمواجهة «الآخر» في الدّاخل. واكتسبت كريستيفا تلك الشهرة العريضة نتيجة الثورات المعرفية والتحديات الكبرى التي قادتها فكريًا وأكاديميًا بابتكارها مقاربة «السيماناليز Sémanalyse»(٤٩).

بعبارات أخرى، تمثل كريستيفا أيقونة مهمّة في فيلق النسويات المعاصرات نظرًا للأهمية البالغة لتنظيراتها ونصوصها التي ضربت عهدًا جديدًا من التأمل في سرديات النسوة وعرض أصواتهن. من السبعينات إلى اليوم، مثّلت أعمال كريستيفا ومحاضراتها حلقة ثقافية مهمة في تفكيك المفاهيم السلطوية المتمادية في تأسيساتها وتصنيفاتها ونبذ طغيان الصوت الوحيد الصارم والقاهر لتُـقدّم بدائل تثويرية ترحّب بزعزعة مفهوم الاستقرار القيميّ داخل الثقافات والمجتمعات، وتعيد موضعتها في دوائر العصر، ولا يخلو ذلك طبعًا من التعقيد المنهجي والأسلوبي لتحسم في نهاية المطاف موقفها وتختار الزاوية التحليلية والرؤية التكميلية للموضوع الرّمزي اللاكاني، وتلجأ إلى جبهة مفتوحة لديناميات الأضداد حيث يقطن المتجانس وغير المتجانس، المعياري والشاذ، في عملية تقويضية في غاية التعقيد والغموض(٥٠).

فقد دعت كريستيفا في بعض كتبها - مثل: «الشّمس السّوداء» ١٩٨٧، و «غرباء على أنفسنا» ١٩٨٨، و«الثّورة الحميمية» ١٩٩٧، وثلاثيتها «العبقرية الأنثوية» بين ١٩٩٩ و٢٠٠٣- إلى إعادة النظر في الجانب الملتبس والمتناقض داخل ذواتنا وكينوناتنا، بين أجسامنا ومشاعرنا، عبر طيّات هذا الاختلاف المفصلي؛ حيث يعيش النّاس غرباء عن أنفسهم، عن مشاعرهم وأجسادهم، وذلك لحرصهم في الكلام والحديث والثقافة عن لغة الاستهلاك

والعرض. وهذا ما يبرّر - عند فيلسوفتنا - الدّعوةَ إلى الكتابة بشكل غامض ومجازي، معقّد وغير مفهوم. وهو ما أثار انتقادات جمّة موجّهة للمعجم التركيبي عند كريستيفا أو غيرها من المنظرين والفلاسفة ما بعد الحداثيين في فرنسا، آخذين في الحسبان هذا اللّغو المبهم والمعقّد بوصفه ضربًا من التّشدُّد الفِكريّ، أو وسيلة لـمنع الآخرين من الانضمام إلى هذه الفئة المثقّفة بشكل مـحدّد.

لهذا اكتسبت كريستيفا لقب «الناقدة غير المألوفة» بحكم أفكارها حول الرّمزي، والتناص، والدناءة، والكآبة، والخورا، وهي مفاهيم معقّدة جدًا، ولا شك أنها وفرت بذلك مادة دسمة للمناقشات الفكرية المعاصرة في ميادين النقد الثقافي والنظريات النسوية ومفتاحًا مفاهيميًا في التعرض للمعضلات الأخلاقية والفلسفية والنفسية وأشكلتها جنبًا إلى جنب مع السياقين السياسي والتاريخي. وانطلاقًا من تجربتها في التحليل النفسي، اعترفت بضرورة وضع وسائط توليف جديدة لدراسة تشكيل الهوية وحدودها التأسيسية عبر دراسات عملية وديناميةٍ تجعل من المغزى اللغوي والرمزي خلفية مهمة لها، وتمكن من جوانب الاختلاف بين الجنسين إلى جانب الحاجة الماسة للتضامن السياسي والأخلاقي.

وإلى اليوم، تواصل كريستيفا تطوير مواقفها النظرية الواردة في الستينات والسبعينات. في محاضرة بعنوان «الحرب والسلام بين الجنسين»[٥١]، ردّدت فيها العبارة الشهيرة لسيمون دي بوفوار: «إنها لا تولد امرأة، بل تصبح كذلك»، وبدل ذلك ينبغي القول «نحن نولد إناثًا، ولكن نُصبح ذاتًا متلاعبًا بها»[٥٢]. لا تزال تؤكد في المؤتمر نفسه على فكرة محاكمة الذات: «كيفما كنتُ ذاتا/ أنثى أو ذاتا/ذكر، أحاول إعادة هويتي الجنسية داخل طواعية مفتوحة على تحولات أو انـمساخات (تغيرات مظهرية، انسلاخات جذرية) مجهولة لم يسمع بها أحد من قبل»[٥٣]. في الواقع، نجد صياغة أولية لهذه الفكرة في أعمال سابقة لها مثل: «سيميوتيك»، أو رسالتها للدكتوراه حول «ثورة اللغة الشعرية» ١٩٧٤، أين سعت إلى توضيح عدم تجانس التمثيلات الواعية، وهذا يعني البعد الغرائبي بالمعنى النفسي-التحليلي للمصطلح، وهكذا وضعت هذه الذات حضورها الهوياتي أو تجلّيها الانتمائي، محطّ الاهتمام والمساءلة. هذه هي العملية التي تثير مـمارسة «بنائية وتقويضية»[٥٤] لأية هوية لسانية وجنسانية.

معنى ما سلف أن كريستيفا تحدّت الجدلية المادية الماركسية بتطبيع العلاقة بين السيميائية واللاكانية لتخرج لنا شكلاً فريدًا وغنيًا لقراءة المعنى ومقاربة الحقيقة، شكلاً ينبني على الوهمي والمجهول والرمزي ليقاوم آثار الرتابة اللغوية في الخطاب الأبوي. لهذا يمكننا وسم مشروع كريستيفا النسوي من سبعينات القرن الماضي إلى اليوم باعتباره استجوابًا حثيثًا للقيم الرّاسخة والاحتجاج المتواصل ضد تزايد قوى الهيمنة المتجانسة، لذلك رأت من اللازم تعزيز «الممارسة السياسة والتفاني والرعاية والانتباه تجاه الآخرين»[٥٥]، واحترام فردانية الإنسان وثرائه الوجودي. بعبارة أخرى، إن نظرية كريستيفا النسوية هي سياسية بشكل عميق. مما لا شكّ فيه تتأتّى فكرة أن السياسة كامنة في النظرية من النقاش الفكري الذي دار في الستينيات والسبعينيات في فرنسا، حيث بدأ بقيادة المفكرين البنيويين وما بعد البنيويين أمثال: ليفي شتراوس، ولاكان، وفوكو، ودريدا، وكذلك كريستيفا التي استَنَدَت إليها وإلى حدّ كبير نظرية بتلر.

ونلاحظ أنّ القاسم المشترك بين هؤلاء المفكرين هو «تحليل اللغة وتفكيكها» كناقل للافتراضات الأيديولوجية المزعومة الأهداف أو المحدّدة[٥٦]. بمعنى آخر، كونها ممارسة نصية أو لسانية على حساب الأبعاد الفكرية، والسياسية لنظرية الغرابة، بل هي نوع من «النّضالية».

وتقدم كريستيفا عناية كبيرة بالثورة الأنثروبولوجية للنساء، كفضاء منحن فيه تحررهن الجنسي، عبر الغور في نصيات كوليت أو ميلاني كلاين أو القديسة تيريزا دافيلا أو سيمون دي بوفوار؛ فالنساء أثبتن أنهن في مركز المعضلات الأخلاقية الأكثر أساسية لـحضارتنا. بهذا المعنى، تثبت النسوية، أيضا أنها إنسانية(٥٧). وهو القول بأن بناء الرابطة العاطفية كجسد اجتماعي يعمل بشكل جيد قبل بزوغ الظواهر الدينية.. ومن الثورة النسوية تنتقل كريستيفا إلى العطاء الأمومي. نعم! التجربة الأمومية، أو ما تسميه بـ «الشبق الأمومي» الذي يستوطن «البناء الثقافي بامتياز». فإلى جانب الثورة السيميائية والأنثروبولوجية، تأتي تجربة الطفولي والأمومي وهو ما يعكس التطور المفاهيمي والإجرائي للنظرية النسوية عند كريستيفا ليُحدث إزاحة مهمة في حقل النقد النسوي بالاعتناء بتلك العلاقة في نوع من الإيقاعية والتناغم للكشف عن لغة تخييلية ورمزية تفسر جماليات الكتابة والفن والممارسة الحياتية، وهي العلاقات الإتيقية الغائبة عن مباحث أطر النظرية الفرنسية إلى غاية الستينات من القرن الماضي.

ترعى كريستيفا دور الأم باهتمام كبير في نظريتها، فبعد إدخالها السيميائي والرمزي كـمفهومين جدليين في تحديد الهوية، تكشف بوضوح نقطةً تكسر بها رؤية أسلافها تجاه السيناريو الأوديبي مع فرويد أو لاكان بعده. لتحثّ على الديون المهملة للخطاب الأمومي ودوره الفعّال في إنتاج الذاتية بعد مرحلة الأوديبية، لأهمية الحلقة الأمومية في صقل الجوانب اللغوية والرمزية والمخيالية للهوية والمعنى.

إن الاهتمام الفائق بخطاب الأمومة والعناية النظرية والحضارية بقيمها من طرف كريستيفا، لم يشكّل لها عقدة أو ثورة ضد الأب. وهنا تتحامل عليها النسويات المتطرفات، باعتبار خطابها النسوي صورة انعكاسية للهيمنة البطريركية أو البورجوازية الفكرية، ففي اهتماماتها المتجددة بالأوديبية دعوة لاستحضار أو استعادة القيمة الوظيفية للأب، للإصرار بثقة على «ابنة الأب» من باب الرمزية الحميمية والمحبة النقية (في كتاباها «حكايات الحب» ١٩٨٧)، أو تشابكًا مع تصوّرات الإخصاء والنقص (في كتابها «أمراض الروح الجديدة» ١٩٩٥، أو عبر «الثورة الحميمية» سنة ٢٠٠٢)، أو هو عودة إلى السوداوية والظلام (في «الثورة الحساسة» ٢٠٠٠)، أو ظنًّا منا أنها مساحة لاكتشاف للأب البديل بتمكين صوت الاستجواب دون رقابة مؤسّساتية (مثلما يتجسد في روايتها «العجوز والذئاب» ١٩٩١).

تعتقد كريستيفا أن حال اشتداد الأزمة ما بعد الحداثية مع وظيفة أو مفهوم الأب وتراجع الأنموذج الأوديبي، أو ضعف القدرة على الاستثمار في الأبوية والقانون والدال المتعالي أو القضيبية، مسؤولة عن تقهقر مفهوم الهوية وضعف مناحي الإيمان وتعاظم الشّعور بالذنب والكآبة(٥٨)، وهو ما استحدث مجتمعًا فاقدًا للذاكرة وسط مشهدية يتوّج فيها عدم أهلية الحياة الداخلية للشخص المريض. فالمعضلة كما تراها كريستيفا كامنة في المؤسّسات الرمزية وهيكلة السّرديات الرمزية ثقافيًا مع تجربة الواقع، وباضمحلال الواقعيّ، وانتهاكه من طرف السيمولاكر (Simulacre) الذي أفرزته الوسائطية الميديائية الجديدة، تكرّس العنف الممارس على البنية التركيبية للهوية. لهذا تشدّد كريستيفا على قيمة الأب أو الأم الماقبليين، أو المحبة الأصلية التي اكتنفت بها الهوية بدئيًا، لتقوّض بالتالي التعارض بين المتخيل والرمزي (الأمهات والآباء). أي توليد «إتيقا جديدة»، أو «دعم ثالث» يدعو إلى إعادة النظر في تحديد ما وراء الأوديبية أو الرّغبة أو الأنا المثالي. وهو ما خلق قوة جديدة وفوّراة لولادة الحبّ، وحين نفيه أو استلابه أو استحالته وفقدانه

ينتج نوعًا من الأهواء السّوداوية، وقد ناقشت جوليا كريستيفا المضامين الأخلاقية للمحبة وانتفاءها في «الشمس السوداء»، وفي ثلاثية «العبقرية الأنثوية». فوظائف الحب تمثل تجسيدًا لنسق مفتوح، في اتصالية حميمية بشخص آخر، من جنس آخر، لصهر الاختلاف الجنساني بينهما معزّزًا من فواصل تحوّل النفسية الفردية وإثرائها البلاغي والحيّ بازدهار اللغة الناتجة عن تبلور الحب وإفراز فنّ للمحبة. وهو العزاء الأصلي للذات المكتئبة في الإيمان والمحبة والفن والموسيقى. لهذا سعت كريستيفا عبر نشاطاتها العلاجية إلى الوسائط اللغوية وتأثيراتها المعنوية، كوسيلة للتغلب على السوداوية(٥٩)، والاكتئاب، والعطب المتزايد لهوية الفرد المعاصر. وكرّست كريستيفا بحثها في التدليلات الرمزية والسيميائية للحب العابر أو الفشل فيه أو الفرح سريع الزوال ومقاومة الموت عبر تمكين تجربة الموت (الانتحار) أو الانفصال عن الأم ومختلف الأهوائيات التي تعكس معاناة صامتة تنسجن فيها النفس الإنسانية.

فالمتتبع لمسار كريستيفا في التنظيرْ النسوي، يراه يتّخذ منعطفًا حساسًا، للاضطرابات التي تعيشها الهوية في عوالم ما بعد الحداثة ومجتمع الفرجة، وخطر الحياة الوهمية وتسليع الرغبات الحقيقية وأن تستبدل الممارسات الثقافية الحقيقية للأفراد إلى مجرد أنماط معاشة عبر الصور والكليشيهات والنسخ المصورة الحركية. فقضية الجسدانية تعيش خطرًا يفقرها من القدرة على التخيل، و يتضاعف مدّه يومًا بعد يوم، إلى جانب تضخم الاضطرابات النفسية الحادة التي أطلقت عليها جوليا كريستيفا «الأمراض الجديدة للروح». تقول:

«تمرّ حضارتنا بمرحلة كآبة، وعندما تكون مع أحد كئيب فإن الشيء الذي تقوله له هو: (اجمع نفسك، فإن كل شيء سيكون على أحسن ما يرام). يجب أن نعترف بأسباب التوعّك. أعتقد أننا الآن في هذا الوضع. يجب علينا نحن المثقفين أن نبحث عن أسباب عدم الرضا، إن هذا الوقت ليس وقت النصائح، إنها لحظة التشخيص -إنها لحظة سلبية- وأفضل أن أركز على ما يساعد فردًا واحدًا، أو فردين اثنين للتخلص منها»(٦٠).

عبر تلك الكشوفات والتشخيصات لأمراض الهويات، ينزلق التحليل عند جوليا كريستيفا بين اللانهائي المتصل بالعالم الشعري (وهنا تعتبر مماثلة مع عالم التعالي) وتقاطعها مع لغة وصفية مألوفة وعقلانية، فهذا الالتواء يأتي ليحقق لنا أن الخطاب الوصفي أقرب إلى الأب الوهمي، أما الخطاب الشعري فهو حمال للحب والدهشة وهو مُمثّل في اللغة الأمومية(٦١)، وهي علة التمثيلات وتجسدها لدى تشكل الهوية في مراحلها الابتدائية. وبالنسبة لكريستيفا فهم الحياة النفسية للفرد يسمح بمعرفة محددات الحياة الاجتماعية، وتعويلاً على مستقبل وهمي وشعري، وعالم ممتلئ باحتمالات لا حصر لها، وهو ما يعادل مستقبل الثورة والتغيير الاجتماعي.

*** نساء ما بعد الحداثة: من ثقافة التنوير إلى أفق التثوير:**

إن الخصيصة التثويرية التي وسمت النظرية النسوية مع جوليا كريستيفا جعلتها تنتمي إلى جيل نسويات ما بعد ١٩٦٨. فبينما ظلّ الجيل الأول (قبل ١٩٦٨) يحاول التسلّل إلى النظام الاجتماعي عبر السّعي نحو الحقوق والامتيازات، حاول الجيل الثاني (بعد ١٩٦٨) دحر تلك المطالبات بالغور في هيكلة الذات الأنثوية، وكسوة النقد النسوي بنظرة نفسية ثاقبة مهتمة بالقلق والخوف والكآبة عند النساء وإعادة تقييمه من جديد مع مكتسبات الدّراسات الثقافية والرمزية والذاكرة القديمة والأسطورية للمرأة.

وقد وظّفت كريستيفا في «الاختلاف الجنسي» خبرتها في التحليل النفسي عبر تحليل الاختلافات التي تشكّل الطبيعة الرّمزية للنساء والرّجال، لاختبار المعايير الجنسانية للفحولة والأنوثة، وإعادة أشكلتها من جديد(٦٢). في عملها «زمن المرأة» تتلقّى كريستيفا الحركة النسوية في انحصارها بين خطّين أو مسارين: منطق القوة، والقوة المضادّة. وهي تعتمد مذهب ما بعد الحداثيين من نقّاد ومفكرين على الأسلوب الكثيف والمعقّد دلاليًا، كي لا تقع في شرك المركزية أو دوجما التّحديد والتعميم. لذلك تنحو إلى معارضة الأنـماط الثقافية السّائدة والأصنام الفكرية الصّلبة، لتعارضها بهيئة لغوية وتحليلية لا تخلو من العصيان البلاغي الذي يثور أو يؤشكل الحركات السياسية وكذلك الثقافية والاجتماعية على نطاق واسع، وهو ما سيؤدّي إلى تغيير مؤسساتي مستدام.

وعالجت جوليا كريستيفا شعرية الثورة وحميمية العلاقات المتمرّدة في الحقول الفنية والفكرية والسياسية والاجتماعية، عبر كتبها النفسية والنقدية المعمّقة أو عبر محاضراتها في أصقاع العالم. إذ يُعدّ التمرّد عندها مثيلاً للـثورة، وحاجة ملحّة وأساسية لإطلالة الذّات البشرية على آفاق أكثر رحابة تمتزج بالإبداعيّ لتمنح للحركية الإنّسانية نفسًا أطول للاستمرارية في رحلة العطاء، عبر الانتفاضة تستقلّ الذات وتبيد أوهام التّأسيس الاجتماعي والثقافي، في فعل إزاحة لا ينتهي، للهياكل والبنى النّمطية للمجتمعات الحديثة. ومنذ عملها الأوّل حول «ثورة اللغة الشعرية» تعيد كريستيفا اكتشاف التجربة الحميمية للذات الإنسانية، حيث تلفي نفسها تغور في الأرشيف وبواطن الذاكرة والنسيان وكوامن اللاّوعي، وتعرض لنا مدى جسارة المعارك التي تستبسل فيها الذات في حربها ضدّ الأنانية المحصّنة.

وتطلق على هذا الحراك النقدي، مُسمّى «التجربة التحليلية»، لتتيح لنا فهم بعض التباسات المنطق المتناقض لفعل الثورة من خلال الخيال والرّمز والذاكرة والصّورة والسينما. هذه الرغبات الجامحة في الفعل التثويري وممارسة التمرد على المألوف، صفة مشتركة، تقاسمها أشياع جماعة تل كيل الفرنسية، التي ازدهر بريقها في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي مع جاك دريدا وميشال فوكو ورولان بارث وفليب سولرز وتزيفيتان تودوروف، ومنذ ذلك العهد حاولت كريستيفا رفقة التلكليين تفجير أساليب جديدة في الكتابة والفكر والسياسة أكثر تمردًا وانتفاضة. لكن بعد سنوات، غيّرت كريستيفا من طبيعة ثورتها منتقلة إلى قارة «التحليل النفسي»، ثم «النقد النسوي» لتمسّ بذلك حقلاً معرفيًا أكثر التباسًا وغموضًا ويمثل أرضًا يبابًا لتشخيص العبقريات الأنثوية واكتشافها. وهذا ما «يُسمّى تمردًا أو ثورة، وليس شكلاً جديدًا من الالتزام أو الوعود الفردوسية-وعود النعيم، ولكن بالمعنى الإيتمولوجي والبروستي للكلمة مثل إعادة بناء للماضي والهو (للذات)، للذاكرة والمعنى»(٦٣).

تراهن كريستيفا على التجربة الداخلية المتمردة، الثائرة، التي لا هوادة فيها، التي بإمكانها أن تنقذنا. وهي ترى أنه ليس كافيًا أن تحل محل القيم القديمة قيم أخرى جديدة. لا يوجد حلّ لأن أي حلّ: (السوق الحرة، والاستهلاك، والأمن، والاتصال المفرط)، سيُصبح «قيمة» تدّعي أن تحل محل العلاجات القديمة (الخيرية والصراع الطبقي)، وتتحوّل بدورها إلى دوغمائيات وعقائد وطرق مسدودة، وتكون حمالة للشمولية. تحت ضغط التكنولوجيا، والصورة وتسارع المعلومات، نحن ننسى أن الذات المتحدثة/ المتكلمة تعيش حقًا بشرط أن يكون لها حياة نفسية/سيكولوجية. أو لن يكون هذا موجودًا إلا إذا كان تحديًا دائمًا لمعاييرها وسلطاتها وقواها، لهويتها الجنسية

الخاصة والقومية واللغوية؛ لرغباتها، ومعاناتها، لحبها وكراهيتها[٦٤]. إنهما الرجل والمرأة الثائران المتمرّدان في قلقهما الباحث، اللذان يعلّمَان خلاله قلق الحضارة وأمراضها. إن فعل التثوير مع كريستيفا يُترجَم الولادة الجديدة للمرضى دائما عبر روابط جديدة تُمكِّن من الوصول إلى الخلق والإبداع مع الآخرين. هناك ثورة ممكنة، وهي ليست سياسية على الفور، لكن تسهم في طفرة إتيقية ونفسية عميقة وطويلة[٦٥].

قوّضت الحركة النسوية الكثير من الموضوعات التي أفرزتها سرديات الحداثة الغربية، لتستأنس أكثر بوحشية المرأة وتفرّدها الذآتوي وتمرّدها على الالتزامات التي قيّدتها تحت عقلانية الواجب والاستلاب البيولوجي. وهو ما تلتفت إليه جوليا كريستيفا بالحديث عن الغرابة التي تلتبس بها الجنسانية النسوية. بحكم انتمائها إلى جيل جديد من النسويات تجاوزت كريستيفا المطالبات المبدئيّة التي نادت بها سيمون دي بوفوار لتتعمّق أكثر داخل الفضاء الأنثوي، وتفحص غرابته وعبقريته، تقول:

«مسألة الغريب مرتبطة بالاختلاف الجنسي، نحن، الرجال والنساء، كائنات مختلفة، فنساء جيلي اللواتي طوّرن الحركة النسوية بعد ١٩٦٨، ألححن أوّلاً وقبل كل شيء، على الاختلاف. بالنسبة لـ سيمون دي بوفوار مثلاً، فالقضية كانت تتمثّل في إظهار الهوية، أو مساواة النساء مع الرجال، والفرد يمكن أن يدرك لماذا أنه نضال من أجل أجور متساوية، وحقوق متساوية... ولكن بالنسبة لجيل آخر فالقضية أكثر تعقيدًا. وهذا لا يعني إسقاط النّضال من أجل المساواة. فالقضية على الرغم من ذلك هي الاعتراف للاختلاف، مواجهة الغرابة والعيش معها، وليس كعصبتين متحاربتين، وليس على أساس الكراهية، ولكن ككيانين مستقلين، مع الاحترام للآخر الغريب»[٦٦].

ولجت جوليا كريستيفا دوائرَ إتيقا الاختلاف الجنسي للحديث عن البنية النفسية الواعية واللاوعية لقوى الخوف والرغبة والقمع عند الفرد، والنساء خاصة، لاستخلاص الإكراهات المسلطة عليهن التي تعرقل إبداعهن وتحجب عبقريتهن[٦٧]. أجل عبقرية الأنثى، بإعادة قراءة خرائطها وتقديم اعتبارات نفسية جديدة والتخطيط جنبًا إلى جنب مع الرجل وليس باستبعاده أو قمعه. فلسفة كريستيفا النسوية تعدل عن المشاحنات الفكرية التي أتت بها سابقاتها، فهي لم تبق سجينة فكرة تفكيك وانتقاد الهيمنة الذكورية أو منح المساواة مع المرأة بقدر ما شخّصت تجربة النزعة الفردية لدى المرأة أو أيّ شخص آخر، تقول:

«ذلك يعني طرح التساؤل، لماذا يقلقني الغرباء كثيرا؟ ربما هنالك شيء ما شاذٌ بداخلي، أو مشكلة لم تحل بداخلي، أو هنالك شيء غير حكيم فيها يبعث الأسى فيّ، وعوضًا عن حلّ هذه المشكلة بداخل نفسي، أقوم بإسقاطها على الغريب ككبش فداء»[٦٨].

من هنا تؤكّد كريستيفا على أن «الاختلاف الجنسي لا يمكن فصله عن الفكر والسياسة»[٦٩]. لكن الوضعية التي تدافع بها -لمدة أربعين سنة- تسطّر على أهمية الفردانية، التي تتعارض مع الخصوصية التي نجدها كقاعدة أو أس في أيّة سياسة من «سياسات الهوية»، سواء كانت جنسية أو عرقية. تتعلق الخصوصية إذن بهوية الفرد في حين أن فردانيته لا تزال غير معروفة، أو غير محددة.

من وجهة النظر هذه، تُتَّهم نظرية كريستيفا باتباع معيارية «مغايرة جنسية» لا يمكن الدفاع عنها (في الإشارة إلى العلاقة بين جنسين مختلفين). لا شيء في نظريتها يدافع عن افتراض أن «العلاقة مع الجنس الآخر، أو المغايرة هي توازي للتأسيس الرمزي»[٧٠] كما تقول بتلر؛ لأن العلاقة مع الجنس

الآخر «المغايرة» ليست هي التي توازي التأسيس الرّمزي، ولكنها الرغبة. الأمر الذي يضع الهوية الجنسية على محك المحاكمة، وبالتالي تبقى دائمًا معقّدة وغير مكتملة. من ناحية أخرى، لا يمكن فصل الرغبة عن الأنماط الجنسية والأسرية في المجتمع، والتي من شأنها تغيير بنية محددة، ثابتة، وموجودة سلفًا.

هذا هو الاقتراح الذي يبدو متّسقًا مع نظرية جوديث بتلر، بل حتى مع نقدها لـمعيارية المغايرة الجنسية. ومع ذلك، إذا ظل الاختلاف الجنسي هو أمر أساسي بالنسبة إلى كريستيفا، فإنه عند بتلر يبقى محل شكّ وتساؤل.

هذا النقاش النسوي يعكس الحال الجدلي للنقد النسوي بين الضّفّتين الفرنكفونية والأنجلوساكسونية، وبالتجذّر أعمق في تلك النّقاشات، سنفهم أكثر سهولة المواقف النسوية المختلفة، التي تتراوح بين البيولوجي أو البنائي. بصياغات أكثر تحديدًا، تعكس هذه الاختلافات بالضبط حيوية سؤال «الاختلاف الجنسي». والجواب على الفور؛ هناك ما يتطلب اتخاذ موقف شخصي؛ سياسي وأيديولوجي. وبهذا العنوان، فالمحاولة التأسيسية الكريستيفية ليست موقفًا يمكن الدفاع عنه، فالاختلاف الجنسي هو دائمًا استجابة لشيء يهرب منه الواقع أو الحقيقة.

وبعد عقود من الاشتغال على النقد النسوي، طوّرت كريستيفا مفاهيم فلسفية جديدة متصلة بالعلاقات الشخصية بين الأفراد، معالجةً جوهرَ الصّداقة والحب والأسرة والمجتمع وعزّزت مفهوم الثنائية بالتعمّق في العلاقة الحادة والمتينة بين الزوجين (الذكر/الأنثى)، والحفر في عبقرية الأنثى لا باعتبارها كائنًا ناقصًا أو معيبًا[٧١]، والتغلغل أكثر إلى حميمياتها وعطائها الرمزي المطلق المتصل بالأمومة والرعاية والمسؤولية وهي بذلك تفتح علاقة آخرية مثمرة ورمزية بين الأمومة والطفل.

*** الخطاب الأمومي:**

في مجال كتابة كريستيفا عن الفلسفة النسوية، يظلّ عدم الوضوح وعدم إمكانية الوصول إلى إجابات حاسمة وصارمة بشأن الوضع الأنثوي، صعب المنال، محيرًا وملتبسًا. وقد طوّرت كريستيفا بؤر اهتمام الحركة النسوية عبر نقد بعض أطروحات سابقاتها، مبرزة نقاط ضعفها، وبخاصة تلك المتصلة بالأمومة وعاطفتها، حيث تم الجمع بين تحرير المرأة ومصادرة الأمومة والحطّ من قيمتها وإخراجها من دوائر الهُموم النسوية. فالأمومة تُعدّ في نظر بعض النسويات عقبة في طريق تحقيق الذات التي تصبو إلى المساواة الاجتماعية. لكن كريستيفا تنبّه بحذر إلى هذه الحلقة الشّاغرة من حلقات البحث عن الذات النسوية وإشكالاتها، لتشيد بدور الأمومة معادية النسوة اللواتي يعزلن المرأة عن جزء من طبيعتها وحساسيتها وهشاشتها[٧٢].

تعترض كريستيفا على ما أطلقت عليه «القطيعة النّسوية» مع مفهوم الأمومة، وهو الموضوع الذي أعادت إليه الحياة، بشحنه بالحبّ والإثارة النفسية واللّمسة الأخلاقية، وصاغته في قوالب مخيالية تعيد الدّماء إلى العلاقة الغيرية المتميزة للاختلاف الحميمي بين الطفل والأم. وابتعدت في ذلك عن السّرديات المعيارية والتقليدية في تحديد الصّلات البيولوجية أو الاجتماعية لوظيفة الأمومة، بقدر ما حاولت الغوص في التباين مع الآخر والرغبة المثيرة في إعادة الاتصال به. هي «تجربة حميمية وحسّاسة»[٧٣] أبرزت خلالها قيمًا أخرى للمرأة في حضن الأمومة للكشف عن جملة من أسرارها وعبقريتها وطاقاتها الأهوائية الهائلة، وبهذا ترفض رفضًا قاطعًا وصم الأمومة بالاستغلال المهين للنساء والذي نادت به بعض النظريات النسوية ممّن طالبن كثيرًا بسبر أغوار الذات المفردة للمرأة، والتحقيق في مؤشّراتها اللسانية واختلافاتها الجنسانية[٧٤]. تعتقد كريستيفا أنّ النسويات حينما

طالبن بتحقيق الهوية النسوية وإنصافها، قد أهملن مشكلة «الأمومة»، وكُنّ غافلاتٍ عنها. تقول في ذلك:

«ربما كان ذلك، بسبب أن (مانعة الحمل) كانت أكثر بدائية في ذلك الوقت. وربما كانت النساء أقل تحررًا جنسيًا، ولكن سيمون دي بوفوار نظرت إلى الأمومة كشكل من العبودية، أو العائق للنساء. ولكن من وجهة نظر التحليل النفسي، وأيضًا من وجهة نظر الأغلبية الساحقة من النساء فإن الأمومة مهما تكن صعبة وهي صعبة جدًا ماليًا، ومهنيًا وعاطفيًا، فهي طريقة للكشف عن النفس وتقديم إسهام غير قابل للمقارنة للحضارة. هذا هو اختلافي الجوهري مع نظريات سيمون دي بوفوار»(٧٥).

تثير كريستيفا موضوعًا حسّاسًا يتّصل بالأمومة؛ إذ ترى أن الحضارة الغربية لم تعتن عناية كبيرة بهذه الإشكالية، لتطرح من جديد الصلة والرابط الأنطولوجي القويّ بين كيان الطفل وكيان الأم، لأن التحليل النفسي جعل من الطفل أو الطفولة بؤرةً لاهتماماته وتحليلاته مهمّشًا الأنوثة ومستبعدًا الوجدان الأمومي والرعاية التي تبذلها والعلاقة القوية التي تسم الطفل بأمه. تعيد كريستيفا ردم الصدع أو ترميم العلاقة المتأزمة داخل جدران النقد النسوي للأمومة، فبين تحليلات تجعل من الذات النسوية (الأمّ) مجرّد ذات خانعة لاحتياجات الطفل، هناك تحليلات في الضفة الأخرى لنسويات تطرح مسألة الشكوك التي تظن أن أمر الأمومة فيه شيء من اللبس والتواطؤ الأبوي الذي يعرقل التطلعات النسوية. تزيح كريستيفا هذا الحجر الذي تتعثّر فيه محاولات النقد النسوي، مركزة على موضوع الأمومة كظاهرة بيولوجية وثقافية واجتماعية غير مرئية واستثنائية، مفقودة فلسفيًا ومغيبة حضاريًا، بذلك تعيد توليف هذا المفهوم في ضوء التخصّصات الثلاثة: التحليل النفسي، والنسوية، والفلسفة.

وبحكم انتماء كتابات كريستيفا إلى الموجة الجديدة من النظريات النسوية، كما ذكرنا ذلك سابقًا، فهي لم تسعَ إلى تقديم نقدٍ وقصفٍ للسلطة البطريركية، بل بإعادة ترتيب وتنظيمٍ وتأديبٍ للأمومة، وخلق إتيقا خاصة بها، تراعي تقسيم الواجبات الاجتماعية والعاطفية بين الأبوة والأمومة معًا، وإعادة صياغة لتصوّر جديد للذاتية عند الأمهات، وذلك لا يخلو من دراما وصعوبات تواجه تلك التجربة الحميمية الاستثنائية.

باشرت كريستيفا منذ الثمانينيات مناقشة حيثيات الأمومة عند الغرب، بتفكيك مايكرو-بنياتها الاجتماعية والثقافية والإحاطة بالمطالبات والسجالات السياسية، والدّفع بمعضلات العناية بهذه القضية الحسّاسة والمهمة، التي تتصل بجانب آخر شديد الأهمية، وهو الالتفات إلى صناعة «تربية الطفل» وتلبية احتياجاته المادية والنفسية والإبداعية وكلّ ما يتصل بخلفياته التعبيرية. وجدير بالذّكر أن كريستيفا تكرّر في محاضراتها «أزمة الأمومة» التي تعيشها الحضارة الغربية وتكشف افتقاد القوة الحميمية لعمليّ: الأمومة والأبوة وشحن العلاقة بالطفل بموارد نفسية وروحية ومادية وفيرة(٧٦).

هنا يتفجّر مأزق الاعتراف الذّاتي لدى المرأة والرّجل في ضوء رهانات ثقيلة الظّل تلقي بمضاعفاتها على هيكلة الذّات «النسوية» خاصة، هذه الأخيرة يتأزّم وضعها أكثر عندما تمتنع المرأة عن أية محاولة لإنجاب الأطفال أو التفكير في الموضوع أصلًا، وهو ما يجعل العلاقات البينية (مع الطرف الآخر المختلف) أكثر هشاشة والجانب الأهوائي للأمومة والأبوّة معرّضًا للفشل أكثر. وبالتّالي تتضاعف احتمالات الخسارة؛ خسارة في التعبير عن الحاجة الباطنية والفقر العاطفي عند الزوجين (الأم والأب) وهُوَ ما سيؤدّي إلى أمراضٍ روحية جديدة تعرفها الحضارة الغربية وهي أزمة اعتراف ذاتي، في التعرف على الذات وفهم كنهها ومواجهة تحدّياتها.

تشير كريستيفا إلى حالة من الانفصال أو الفِطام بين الذات والموضوع (الطفل/ الأم)، وهو نوعٌ من العنف الشّهواني لدى الأمّ، الذي سيوسّع من فجوة الحميمية بين الجسد الأمومي والآخر الطفولي، فأي انفصال بين هذين الأخيرين سيخلق نوعًا من الانفصال بين الأفراد (تفكّك الذات والموضوع معًا) وتشتدّ النزعة الفردانية لدى الأشخاص بدءًا بمرحلتي الرّضاعة والحضانة مرورًا بالمراهقة والكهولة. لذلك تنتقد كريستيفا أن تظل المرأة (الأم) مجرّد وعاء نرجسي (خورا) لأداء متطلبات بيولوجية، تحارب هذا المعنى المتوهّم الذي يزيد من كآبة الأفراد وبخاصة النّساء.

هنا يحقّ لنا التّساؤل بجديّة وعمق: لـماذا كلّ هذا الاهتمام بالاتّصال العاطفي واللساني والرّمزي بين الأم والطفل؟ والطّموحُ الأخّاذ بالحفر في جينالوجيا المرأة-الأمّ؟ يمُكننا القول إن كريسيتفا تخلّصت من العقدة التقليدية للثقافة الأبوية التي رزح تحتها التحليل النفسي منذ سيجموند فرويد، الذي ركّز على الطفل وتجاهل الأم كذات فاعلة ومهمة، كبديل لذلك تُعيد كريستيفا بإستراتيجية التنقيبَ عميقًا في أرشيفات الطّفلة التي ستصبح أمّا، ومحاولة فهم رمزي للصّدمة الجنسانية بعد الانفصال الجسدي عن الأمّ، والتي تختلف كثيرًا عن صدمة الطّفل الذّكر.

تراهن كريستيفا على الانصهار بين هاتين الذاتين لتكسر سلطة الولاية الثالثة «رمزية الأب»، معيدةً الاهتمام بالصلة البيولوجية مع الأم (الخورا عبر فضاء الرّحم الأنثوي كحجر مهم في توطيد العلاقة بين الأم والطفل) والوسيط الرمزي الآخر وهو اللغة. هنا تتجلّى قنوات الاتصال اللغوي والرمزي بين الأم والطفل، لتتجسّد في البراكسيس عبر الرعاية الأمومية التي تتوزّع بين إيقاعات منتظمة ذهابًا وإيابًا من الرضاعة والفطام، إلى التغذية وإعانة الطفل في التفريغ الفضلاتي، وكل هذه التفاعلات البيولوجية تجد استجابةً من طرف الطفل عبر الأصوات البدائية أو الإيماءات والحركات، هذا ما سينمّي الجانب الأهوائي الذي سينمو مع ميلاد اللغة عند الطفل. تقول كريستيفا:

«إذا كانت اللغة الشعرية تُظهر موسيقية ما قبل اللغة، وذلك لأنها تشهد علىَ نرجسيتنا الهشة، وعلى العلاقة بين الأم والطفل وهذا واضح في كل المزاعم والتي يزعمها الشعراء حول كوننا أنثويين وأموميين (نسبة إلى الأم)، وأحيانًا لواطيين»(٧٧).

من هذا المبدأ ركّزت كريستيفا -في حواراتها وكتاباتها من الثمانينيات إلى اليوم- على التأملات النفسية والتحليلية للعبقرية الأنثوية، ببعث نَفَس جديد للفكر اللاّكاني، وابتكار طرائق جديدة تعالج بها روابطَ الصّلة بين التحليل النفسي والسياسة والنساء. هذا الإلحاح الفكري من لدنها سيؤدي للعديد من المعارك والتأملات والندوات والحلقات الدراسية، وإسالة الكثير من الحبر لفحص هذا القلق الجندري، كتابة نسوية متطلّعة على المستقبل(٧٨) بتفجير ثقوب فوق جداريات التحليل النفسي، لتجعل منه ملاذًا لوصْف تجارب الذات الإنسانية الحميمية بامتياز. إن امتزاج النقد النسوي بالتحليل النفسي هو سياسة لا تتوقف عن الإنصات بطريقة فريدة ورائعة إلى نصوص فرويد ولاكان وميلاني كلاين وغيرهم، للاستمتاع أكثر بصوغ ثورة كوبرنيكية قادرة على خلق قيم ومعايير إتيقية تتماشى مع إمكانات جديدة أو ممكنات للعيش مع الآخر، الغريب والدخيل، هي نوع من سياسة التعايش والاتصال مع الآخرين وفق منافذ واسعة وآفاق شاسعة.

خاتـمة:

ناقضت حركات ما بعد الحداثة مع ليوتار أو فوكو ودريدا السّرديات الكبرى المتمثلة في الروايات الشمولية للتاريخ التي عملت على صعود حركات توتاليتارية جامدة مثل: الاشتراكية

الوطنية والفاشية والماركسية التقليدية التي شكّلت التكوين السياسي والثقافي للمفكّرين، ومجيء نقد المابعديات في صبغته التجاوزية لتلك السرديات الكبرى أغرى بشكل قويّ رائدات النّقد النسوي في فرنسا، اللواتي شيّدن نظريات اشتغلت على غيرية المرأة أو قراءة نسوية للمرأة الأخرى، في وعيها الجنسي والعرقي وهو ما حوّل مفاصل النظرية النسوية الفرنسية وحوّر مجراها، لتُصبح أكثر تمرّدًا وعرقلة وعصيانًا وقوّة فكرية لمجابهة تحديات الهيمنة والتسلط اللذين احتكرا خطاباتها، لذلك جاءت النسوية الفرنسية للحديث عن المرأة من زوايا أخلاقية ووجودية مختلفة تتعفّف عن السرديات العليا في التفكير داخل العلاقة بين السياسة والذاكرة التاريخية. بعبارات أخرى، أفضت مقولة «موت التاريخ» وانسداد الخطاب المعرفي الشّمولي، بالنظرية النسوية ما بعد الحداثية للتطلّع إلى التعثر في مسارات النسويات، واستعادة نضالاتهن ومواصلته.

اتخذ مجال المعرفة الفلسفية مع النقد النسوي أو نظريات ما بعد الحداثة، أساليب خطابية ملتوية، من زوايا متباعدة لتوضيح الرؤية وكشف عللها والسعي لشرعنتها. فالمعنى التعدّدي للصيغ والقوالب الفلسفية للنسويات ما بعد الحداثيات هو خطاب تبريري لإثبات وجوده التمييزي الجندري والتاريخاني واللامركزي، فموضوع الأنثى تم فتح سياقه على التحقيق المعرفي والحفر في أساليب تبريره الفلسفي. بعبارة أخرى، النسوية الجديدة هي انتقال من نقد جينالوجيا الأنظمة الخطابية والسلطوية في رتابتها التاريخية التي لا تنتهي إلى شكل جديد للسرد الثقافي، خطاب سردي سميك بلاغيًا وشعريًا يحقّق في الظروف التجريبية التي بموجبها تولد تفسيرات المطالبات الاجتماعية.

مثّل النّقد النسوي تورّطًا اجتماعيًا وثقافيًا في المناقشات الفلسفية والنظرية الغامضة حول الهوية، والجدال حول كينونة المرأة خطوة خطوة، فهي حركة انتقادية تتحالف مع مقولات ما بعد الحداثة لتمييز خصائص الجنس وتنوّعاته التي لا نهاية لها. فالنقد النسوي دون حركة فلسفية غير مجد، لذلك نجده مشروعًا نظريًا ومعرفيًا يلتقط الجوانب الاجتماعية والثقافية في خدمة مصالح تحرّر النساء، ومفصلة قضاياها اجتماعيًا ونقديًا تحت رؤية طموحة أكثر اتساعًا درءًا للممارسات الشّرعية الضيقة للسلطة والعقل الحداثي التنويري، أي تُوحي النسوية بطريقة تعبيرية أفضل في مداها النيتشوي غير المشروط لنهاية تأويلية.

أعادت النسوية الفرنسية في تحالفها مع توجهات ما بعد الحداثة إعادة التفكير في المرأة ومواجهة معضلاتها ودراسة رهاناتها وأهدافها، حركة أعادت فتح باب التنوير من جديد، بصيغ جديدة لإعادة بناء المجتمع على خطوط أكثر تسامحًا مع الاختلاف ومتنازلة عن الكثير من القيم التأسيسية الصارمة جندريا.

حملت الأصداء النسوية الفرنسية الجديدة تغلغلاً أكثر في السرديات الثقافية الصغرى التي تشكلها الممارسات الاجتماعية والسلوكات اليومية في اعتياديتها وبساطتها، نحو: المحادثات، والطبخ، والمشي، واللباس، واللعبة...

يمكننا وسم تلك الموجة الثقافية من النقد النسوي أنها ظاهرة ثقافية تخلّت كثيرًا عن تقاليد الدوغمائيات وهيمنتها المستفحلة في شتى أنواع الخطابات، فالنقد النسوي كما رأينا ممتزج أكثر بالخيالي والرمزيّ، ليسير جنبًا إلى جنب مع أدقّ التفاصيل اليومية وفنونها البراكسية دون حرج من النقد أو شرعية المؤسسة وعين التقاليد الثقافية المراقبة.

حمل الوجه الثقافي مع النسويات الفرنسيات تثويرًا جديدًا في صيغ النقد والكتابة، لإعادة التحقيق في المعايير القيمية للثقافة والسياسة والمجتمع، تحقيق يناشد تحررًا أكثر من عقال التقاليد الدستورية ووجهات النظر الأخلاقية والسياسية الحادّة وصرامة المعتقدات الدينية والمؤسسات العلمية. انتقادهن لهيمنة أحادية تأويلية للمعنى جعلهن يتغلغلن أعمق في توصيف تلك الممارسات الثقافية للمهمّشين اجتماعيًا وأخلاقيًا، وهذا ما طوّر النقد الاجتماعي والدراسات الثقافية بشكل جادّ ومثير للجدل لإعادة إعمار ثقافي أكثر تنوعًا وقابلية للحوار والتفاهم. معنى ذلك أنّ التطلعات النسوية يمكن لها خدمة التحوّل السياسي جذريًا والعمل على النهوص بالنقد الاجتماعي وشرائحه المهمشة التي تحتاج إلى رعاية واهتمام أكثر.

تستند النظرية النسوية للكتابة حول «قلق الأنثوي» إلى إشارات التحليل النفسي، وهو نوع من الإخلاص الجندري لسيمون دي بوفوار التي رسمت الأفكار التأسيسية للسردية النسوية، والتي بدت كأنها صفعة للمؤسّسة ووضعها في موضع غير مريح. وقد اجتهدن لاستكمال مشروع دي بوفوار بالاستغراق في الإصلاح الفرويدي للثنائية الميتافيزيقية الجسم/ الرّوح، والطبيعة/ الثقافة وإعادة التأمل في «الجنس» على أنه «نفسي- جنساني».

من المرأة؟ وما النسوية؟ ما الطموح القرائي الذي قدّمته النظرية النسوية الفرنسية لهذه القارة النفسية المعقّدة؟ هي بمثابة الخطوط الرئيسة التي يستفسر عنها النقد النسوي بفتح البعد القرائي على أكثر من مقاربة في العلوم الإنسانية والاجتماعية لأجل تحرير المرأة من خوفها وكوابيسها وقمع الخطابات المركزية والتأسيسية التي تعمل على إقصائها رمزيًا وثقافيًا، فهل حقّقت النسوية ما بعد الحداثية ما تصبو إليه من إجابات تشفي غليلها؟ لعلّ النسويات بعد سيمون دي بوفوار لم تعبرن بما فيه الكفاية عن المرأة كما قالت جوليا كريستيفا: عن جوهرها وانتمائها أو رؤاها وكينونتها.

الهوامش

1- Anne Zelensky-Tristan, **Histoire de vivre, mémoires d'une féministe,** Calmann-Lévy, 2005, p p: 111-118.

2- Marie-France Valetas, "**Le nom des femmes**", Informations sociales, n°4, 1998, p : 18.

3- Julia Kristeva, **Pulsions du temps**, Fayard, 2012, p p : 78-81.

4- Julia Kristeva, **La Révolte intime**, Fayard, France, 1997, p p : 63-65.

5- Hélène Cixous, **La Jeune Née**, en collaboration avec Catherine Clément, (U.G.E., 1975), p : 5.

6- Catherine Daudon, **Un mouvement à soi**, 1970-2001, Syllepse, 2003 ; p : 27.

7- Annie Goldmann, **Les combats des femmes**, Paris, Castermann-Guinti, 1996, p : 38.

8- Ibid, p : 72.

9- Catherine Daudon, **Un mouvement à soi,** p p : 49-50

10- Monique Rémy, **Histoire des mouvements de femmes : de l'utopie à l'intégration**, L'Harmattan, 1990, p : 77.

11- Annie Goldmann, **Les combats des femmes**, p : 22.

تغير مكانة المرأة في الأدب النسائي المصري

محمد سعيد فرح*

مقدمة:

الحركة النسائية حركة اجتماعية تهدف إلى حصول النساء على حقوقهن وعلى مراكز اجتماعية متكافئة ومتساوية مع مراكز الرجال في جميع مجالات الحياة، ابتداء من الأسرة مرورًا بالسياسة وانتهاءً بالعمل والفنون. وثمة مدخل آخر يعرف الحركة النسائية ويرى أنها تهدف إلى تفسير وتحليل الظواهر الاجتماعية التي تشارك النساء في تشكيلها، واضعًا المرأة في مكانها الطبيعي والحقيقي وغير منكر ولا جاحد لدورها.

وللحقيقة؛ فالحركة النسائية حركة غربية النشأة، ظهرت لأول مرة في معجم مفردات التراث الاجتماعي الغربي عام ١٧٩٢ بعد الثورة الصناعية في بريطانيا، وما ترتب عليها من نتائج اجتماعية، وفي فرنسا بعد الثورة الفرنسية، وما أعلنته من مبادئ ثلاثة: «حرية ومساواة وإخاء». والحركة النسائية ابنة شرعية لأفكار عصر التنوير جسدها وإعلان حقوق المرأة في بريطانيا. وقد ارتبطت الحركة النسائية بتغيرات طرأت على المراكز الاجتماعية التي تشغلها المرأة، والأدوار الاجتماعية التي تؤديها، والتصورات الاجتماعية عنها، وهذه التصورات تعكس قيم المجتمع الأوروبي حينئذ، وما كانت تعانيه النساء من معاناة واضطهاد، وإهمال، كما تعكس القيم الذكورية في القرن الثامن عشر. أما في الولايات المتحدة الأمريكية فوضع النساء ومكانتهن الاجتماعية لم يكن أحسن حالاً، فالولايات المتحدة الأمريكية بلد المهاجرين البيض والسود، ومن بلدان آسيا، عرفت التمييز والتفرقة على أساس اللون بين النساء البيض والنساء السود، والنساء المهاجرات من الدول الآسيوية، أو من القارة السمراء، أو من أوروبا. وكان رد فعل الحركة النسائية الأمريكية ضد العنصرية والاعتداد بالجنس - العرق - واضحًا وصريحًا.

إن الحركة النسائية بالمعنى الواسع تعبر عن نشأة وتكون حركة معارضة ومناهضة قامت بها النساء ضد الرجال، وضد هيمنة الرجل على مصائر المرأة، واغتصابه حقوقها. وبتأثير الخصوصية الثقافية أخذت هذه الحركة ضد الهيمنة الذكورية أشكالاً مختلفة على المستوى العالمي. وبدأ النساء يطالبن بحق التعليم، وحق العمل مقابل أجر، والحق في المساواة في الأجور، والحق في اختيار

*أستاذ علم اجتماع الأدب، كلية الآداب، جامعة طنطا، مصر.

شريك الحياة، والحق في إبداء الرأي، والمساواة أمام القانون، وحق التصويت في الانتخابات، بل حق الترشح في الانتخابات، والمساواة في فرص العمل. والحركات النسائية كلها ترفض التمييز بين الذكر والأنثى بسبب الفروق البيولوجية وتكوين الجسد كما ترفض أن المرأة وجدت وخلقت من أجل إسعاد الرجل. كما ترفض أن المرأة مخلوق يُغَلِّب العاطفة، وأضعف من الرجل جسديًا، وتؤكد أنصار النسائيات أن معيار التمييز بين البشر تحكمه القدرات على الإنجاز والعطاء والكفاءة لا تكوين الجسد.

وقد أعطت الحركات النسائية مزيدًا من الاهتمام للقضايا التالية: مجالات العمل، وتأنيث الفقر، والأجر المنخفض للمرأة، وحق العمل نصف الوقت، وحق الإجهاض، وعالم السحاقيات، والتأمينات الاجتماعية للمرأة، والمرأة المعيلة والنسوية والتربية، الدولة والمرأة، والأمومة، ورعاية الأطفال، والعنف المنزلي، وتنظيم النسل، النسوية والنوع، والمرأة والتكنولوجيا، والنسوية والثقافة، والنسوية واللغة، والنسوية والتحليل النفسي، والنسوية والفلسفة، وأنثوية العلم - العلم من منظور الفلسفة النسوية -، والأدب النسائي، وقد قدمت النسوية نقدًا جذريًا لعلم الاجتماع الذكوري. وتؤكد الحركات النسائية على مستوى العالم أن المرأة إنسان قبل أن تكون أنثى، وليست مخلوقًا تابعًا وخاضعًا للرجل، فللمرأة الحقوق نفسها التي للرجل، وعليها الواجبات عينها التي على الرجل، وترفض الحركات النسائية قصْر أدوار المرأة على دور الزوجة والأم، والاعتناء بجمال الجسد ومفاتنه، فالحركات النسائية كلها ضد عنف الرجل مع المرأة وضد استبداد وجبروت وطغيان الرجل. وثمة مدخل آخر يعرف الحركات النسائية من خلال معنيين: المعنى الأول (المعنى الضيق) الذي يرى أن الحركات النسائية تعبر وتعكس مجموعة من الأيديولوجيات؛ أي مجموعة من الأفكار السياسية والاقتصادية والاجتماعية من أجل رفع مكانة المرأة، وتحسين مستوى معيشتها والارتقاء بها، ويؤكد هذا الاتجاه على نهاية عصر التفرقة بين البشر على أساس الجنس؛ أي على أساس التكوين الجسدي، ونهاية عهود ممارسة قهر المرأة بدنيًا ونفسيًا واجتماعيًا. ويقابل هذا المعنى الضيقَ بالتضاد المعنى الثاني (المعنى الواسعُ) للحركة النسائية. ويؤكد المعنى الواسع للحركة النسائية، أن الحركة النسائية تضم مجموعة متباينة من خطط العمل المترابطة سويًا، وتستخدم هذه الخطط لتحليل الأساليب المعقدة وتفسيرها؛ تلك التي تشيد وتدعم وتعبر عن الحقيقة الاجتماعية للنوع، وتكشف عن الظلم الاجتماعي الواقع على الأنثى لكونها أنثى، على مستوى الوحدات الاجتماعية الكبيرة الحجم أو الوحدات الاجتماعية الصغيرة الحجم، وتقديم شرح مسهب عن أفعال البشر في مواقف الحياة اليوْمية وتفاعلات الذكور مع الإناث.

وبإيجاز فالحركات النسائية ليست إلا حركة تمرد ضد الأعراف والتقاليد التي تمجد الذَّكَر، وتحط من مكانة الأنثى، وتجعل منها إنسانًا خاضعًا وخانعًا وتابعًا تأتمر بأمر الرجل، وأن مكانها البيت، وترفض الحركات النسائية تصوير المرأة باعتبارها مخلوقًا ناقصًا عقلاً؛ ولذا يحرم تعليمه، وعليها أن تعمل لصالح الرجل وأسرتها بلا أجر. فالحركات النسائية ترفض هيمنة الرجال على النساء، وأن النساء لعبة يتسلى بها الرجال، فالحركات النسائية تطالب للمرأة حقوقًا مساوية لحقوق الرجل، مثلما ترفض تقسيم العمل على أساس الجنس، ومن ثم التفرقة بين الرجال والنساء في مجالات العمل.

وإذا ما قبلنا أن للحركات النسائية مضمونًا فكريًا، ورؤى للعالم تؤكد المساواة والعدالة، فإن هذا المضمون وهذه الرؤى ليست موحدة أو متماثلة في كل البلدان وكل الثقافات؛ فهناك الحركة

النسائية الليبرالية، وهناك الحركة النسائية الماركسية الاشتراكية، وهناك الحركة النسائية الراديكالية، وهناك حركة النساء السود في أمريكا. وإذا كانت هناك عناصر اجتماعية تتفق عليها كل الحركات، فإن هناك عناصر أخري عليها خلاف، الذي ينجم نتيجة الخصوصية الثقافية واختلاف أساليب الإنتاج، وتباين أساليب التنشئة الاجتماعية التي تدمج قيم المساواة أو التمييز بين الجنسين في مواقف التفاعل اليومية، التي تدمج في شخصيات الأبناء قيمًا تؤكد احترام أو عدم احترام الآخر، أو تقلل من مكانته، أو ترفع من مركزه الاجتماعي. أيضًا نستطيع أن نصف الحركات النسائية بالمرونة؛ فهذه الحركات ليست جامدة، ولكنها تحقق مطالبها من خلال التفاوض والمثابرة وسياسة الخطوة بخطوة؛ فما أن تحقق مكسبًا حتى تخطو خطوة إلى الأمام، وتطرح مطلبًا آخر جديدًا، وما أن تناله حتى تطرح مطلبًا ثالثًا، فالعالم متغير والزمان متغير والمكان غير المكان، ومن ثم تتغير مطالب النساء، وتبدأ في التفاوض مع الرجل من أجل تغيير الواقع لصالحها. وهناك قضايا وموضوعات ومشكلات تطالب النساء بحلها، وكلها تعكس هموم النساء ومعاناتهن ومشاعرهن لاستعباد الرجال لها، واستبعادها وقهرها. كما تكشف بعض الحركات النسائية الظروف الاجتماعية والاقتصادية المتدهورة والمتدنية التي تحياها بعض النساء الخاضعات لهيمنة الرجال وسلطتهم، ويطالبن بسَن تشريعات تحمي النساء من صلف وتكبر الرجال.

وإذا كانت مطالب الكثير من الحركات النسائية في العالم الغربي تتميز بالاعتدال والعقلانية، فإن بعضها شطح، وخرج عن المعقول، وتأثر بأفكار مدرسة التحليل النفسي عند فرويد والمذاهب الفكرية التي تؤكد الوعي بالذات، والدعوة إلى تحقيق التكامل بين الجنسين، أيضًا تمادت الأديبه الوجودية سيمون دي بوفوار في شطحاتها في كتابها «الجنس الآخر»، وقالت إن النساء يصنعهن المجتمع، وإن العالم الاجتماعي هو الذي يصنع الأنثى؛ فهي لم تولد كأنثى، ولكن ما كتبته سيمون دي بوفوار، لم يجد قبولاً عامًا، وعارضته جولينا ميشل في كتابها «التحليل النفسي والنزعة النسوية». ويعني تزايد الحركات النسائية وتعدد مطالبها أن ثمة تغييراً جذريًا طرأ على ثقافة الإنسان، وأن ثمة تحولاً وضموراً في الثقافة التي تمجد الذكر وتبخس من قيمة المرأة، وانبثاق ثقافة جديدة تعلي من قدر المرأة ومكانتها، وأن الحركات النسائية ترتبط بالرؤية التقدمية. ويمكن أن نقول: إن لكل حركة نسائية تاريخها ومراحل تطورها، وإذا قرأنا تاريخ الحركة النسائية في مصر نجد تأثير ثورة ١٩١٩ ثم ثورة ١٩٥٢ واضحًا. فالحركة النسائية في مصر بدأت بمشاركة النساء المصريات في ثورة ١٩١٩بزعامة هدى شعراوي، وحققت المصريات بعض المكاسب والحقوق، أهمها الحق في التعليم، كما انفتح أمامها باب العمل، وحصلت على حق العمل خارج البيت مقابل أجر، وبدأت الدولة تنظر إلى المرأة نظرة مغايرة، وشرعت قوانين تحمي الأسرة والمرأة خاصة. وأسهمت المجلات النسائية في الكشف عن هموم المرأة التي تكتب وتقرأ ومعاناتها؛ أي نساء الحضر اللاتي كانت أصوتهن عالية. ومن رائدات الفترة الأولى: سهير القلماوي، وبنت الشاطئ، وإنجي أفلاطون، وسيزا نبراوي، ونبوية موسى، وملك حفني ناصف وعالمة الذرة سميرة موسى، وزينب كامل حسن أستاذ الكيمياء؛ أول أستاذة بالجامعة، والصحفية أمينة السعيد، والفنانة التشكيلية تحية حليم، وفاطمة اليوسف وغيرهن.

وكانت ثورة ١٩٥٢ بداية صفحة جديدة في تاريخ الحركة النسائية المصرية ونالت النساء الكثير من الحقوق، وما زلن يحصدن. ولكن التاريخ لا ينسى مهما طال الزمان، وإن زُوّر أحيانًا. فالمعروف أن رجال ثورة ١٩٥٢ دخلوا في خلاف مع درية

شفيق، وكانت أشهر زعيمة نسائية عند قيام الثورة، واصطدموا بها وبالنساء المؤمنات وبأفكارها، وأغلقت مجلة «بنت النيل»، ومنع نشاطها وقد يرجع ذلك إلى عدم تقدير الموقف والوقت. ولكن الحق يقال فالنساء المتعلمات تزايدت أعدادهن زيادة كبيرة، مثلما تزايدت أعداد النساء العاملات في جميع مجالات العمل. ونالت المرأة حق التصويت في الانتخابات وحق الترشح في انتخابات المجالس النيابية. وتاريخ الحركة النسائية في مصر لن ينسى السكندرية أمينة شكري، والقاهرية راوية عطية بوصفها أول نائبتين دخلتا المجلس النيابي في عام ١٩٥٧. وتفوقت بعض النساء في الصحافة والطب والتدريس، بل في كل مجالات العمل , وعينت أول وزيرة في عقد الستينيات. وتأثرت الكثيرات من المتمردات على هيمنة الرجال على مصائرهن بالفكر اليساري، مثل شاهندة مقلد الشاهدة على أحداث كمشيش، ولطيفة الزيات ونوال السعداوي. ونتيجة زيادة المتعلمات ازدادت أعداد المطلعات على الأعمال الأدبية، وبدأ بعضهن يقلد كتابة ما قرأن، أي إعادة كتابة ما قرأن بأسلوبهن... ثم ظهرت المبدعات اللاتـي يؤكدن ذاتهن ويعبرن عن هموم النساء المصريات ومعاناتهن ويعكسن في كتاباتهن بأسلوب أدبي رصين صور التفاعل الاجتماعي في مواقف الحياة اليومية.

وبدأت المطابع تخرج كتابات بأقلام الأديبات المبدعات، ولم تكن هذه الكتابات في فن الطهي والتطريز، أو تربية الأطفال، أو كتابات تحكي عن المرأة المكسورة الجناح والمغلوبة على أمرها، بل بدأنا نقرأ أعمالاً أدبية ناضجة تصور حياة النساء المصريات في مجتمع يمر بمرحلة النقلة من المرحلة التقليدية إلى المعاصرة، والتحول من اقتصاد رأسمالي طفيلي إلى اقتصاد رأسمالية الدولة تحت شعار الاشتراكية، وبدأت الحضرية كطريقة حياة تنمو وتزدهر، وأعلنت الأفكار اليسارية الكامنة عن نفسها، وتوحدت بها قلة من الجامعيات من بنات الطبقة الوسطى وبعض النساء العاملات في المصانع كراهية في الاستعمار في بعض الأعمال الروائية النسائية وظهر أدب خاص يكتب بأقلام النساء يصور حال المرأة المصرية، يركز على تفاعلات الحياة اليومية في البيت، وأماكن العمل، ما يحدث في هذا العالم من عمليات اجتماعية، وكما قالت الروائية ابتهال سالم: «الغربة داخل الوطن علمتني كيف أكتب». وللحقيقة فالكتابات النسائية المصرية أبعد ما تكون عن الأدب المكشوف، أو الأدب الماجن، وبقدر ما هي خطاب أدبي ينتمي إلى مذهب الأدب في سبيل الحياة يصور تصويرًا ذاتيًا هموم المرأة المصرية، ومعاناتها من استغلال الرجل لها خاصة في الحضر، وتضمن هذا الخطاب صورًا تصور تمرد أديبات جيل الستينيات خاصة على خضوع أمهاتنا وجداتنا للسلطة الأبوية، وعرضت الأعمال الأدبية صور المرأة المناضلة والمكافحة وكلها أعمال تصور قدرات المرأة على إعادة اكتشاف نفسها. وتكشف الأعمال النسائية عن فروق جوهرية بين ما يكتبه الرجال عن عالم المرأة، وما تكتبه المرأة عن عالمها. فكتابات المرأة تعكس نوعًا من المقاومة لهيمنة الرجل، وتحديًا لتراث ورواسب اجتماعية، وقدرتها على الصمود، وكأن لسان حالها يقول أنا هنا وقادرة على الاعتراف بما لا يمكن أن أعبر عنه باللسان.

تقوم حياتنا الاجتماعية على الاختلاف والتضاد والتناقض؛ فهناك النبيل مقابل الوضيع، والتنزه عن الغرض ضد المصلحة؛ والكرم والشجاعة ضد البخل والجبن، والحرب مقابل السلام، والحب ضد الكراهية، فثمة اختلاف في تكوين الجسد، فلكل منهما خصائصه الجسدية المميزة، والمشاعر والعواطف، وأنماط التفكير ورؤى العالم التي يتوحد بها، وينشأ عليها، والملبس الملائم لكل منهما. والاختلاف في تكوين الجسد

هو المبرر الطبيعي المتوارث للاختلاف في المعاملات الاجتماعية بين الرجل والمرأة، وقد صاغت المجتمعات الإنسانية كلها رموزًا اجتماعية ترتبط بالجسد وحركاته. وهذه البدائل المتوازية مثل: تحت وفوق، والسالب والموجب، والحب والكراهية؛ تصف الأفعال الإنسانية كلها حتى الفعل الجنسي بين الذكر والأنثى باعتباره علاقة سيطرة، وبمعنى الإخضاع لسلطة المرء، ولكنه قد يعني في الوقت نفسه التملك وإساءة المعاملة والضلال[١]. وتؤكد علاقة السيطرة معنى أن الاختلاف أساس حياتنا الاجتماعية. فالتقسيم إلى جنسين ذكر وأنثى أو رجل وامرأة ضمن نظام الأشياء؛ أي تقسيم العالم الاجتماعي إلى ذكر وأنثى بوصفه تقسيمًا اجتماعيًا طبيعيًا - يتضمن اعترافًا بمشروعية الهيمنة والسيطرة والخضوع[٢] التي تعد بدورها نتائج بنيات اجتماعية لها تراث عميق الجذور.

ترى فرانسواز ايريتييه أن العلاقة بين الجنسين في هذا العالم ليست علاقة بيولوجية خالصة، بل علاقة اجتماعية وثقافية لها دلالات رمزية؛ تقوم على التضاد، مثل من يمشي في الأمام ومن يمشي في الخلف، ومن يدخل قبل؛ ومن يدخل بعد[٣]. ومن هو فوق، ومن هو تحت. وقد أدى الضعف الطبيعي للمرأة، إلى جعل خضوعها للرجل - حتى جسديًا- أمرًا مشروعًا[٤]. وهذه التعارضات والأضداد يدعم بعضها بعضًا، وهذه اللغة الثنائية، هي إحدى الركائز الأساسية التي تقوم عليها النظم كافة، وتجعلنا ندرك بالخبرة العالم الاجتماعي وتقسيماته الاجتماعية إلى جنسين، التي تترجم علاقات القوة والضعف بين الجنسين باعتبارها علاقات طبيعية، بل تحكم العلاقات بين البشر وتعبر عن قيم متضادة تصنف بها أفعال الذكورة والأنوثة[٥]. وينشأ الأطفال والصبية والمراهقون منذ مرحلة الطفولة على أن هناك أوضاعًا اجتماعية وأنماط سلوك وأفعالاً وألعابًا تميز الذكر عن الأنثى وتفرق بينهما، وأن العلاقات بينهما لها دلالات مختلفة تختلف اختلافًا جذريًا في المقصد والهدف والوسيلة، والإشباع النفسي والجنسي والمتعة المتحصلة[٦] والرضا الاجتماعي، بل معنى التمتع بالمواجهة مع الجنس الآخر؛ إذ بينما يرى الذكر أن العلاقة بينهما علاقة سيطرة تراها الأنثى علاقة حب وعاطفة.

إن التقسيم إلى جنسين شيء طبيعي ومتعارف عليه، في عالمنا الاجتماعي[٧]؛ نجده في محيط الأسرة التي تقوم على الزوجة والزوج، وتحريم الزواج من المحارم، أيضًا نجده في اللغة التي تفرق بين المذكر والمؤنث؛ مثلما نجده في حقل تقسيم العمل الاجتماعي على أساس الجنس والسن. فالعلاقات بين الذكور والإناث ليست علاقات بين ذوات متكافئة ومتماثلة، بل علاقات امتلاك وسيطرة؛ وهذه السيطرة لها تأثيراتها وانعكاساتها النفسية والاجتماعية، والمجتمع هو الذي يحدد هذه العلاقات، وهو الذي يحدد دور وسلوك كل من الذكر والأنثى؛ وما دام الذكر ليس مثل الأنثى، فالكاتبة ليست مثل الكاتب فيما يكتبانه. والروائية غير الروائي فيما يحكيانه ويصورانه ويبدعانه لاختلاف تجارب كل منهما، على الرغم من الادعاء أن الإبداع إحساس في عمومه، وينأى على العنصرية والتفرقة على أساس الجنس أو اللون. وقد تزايدت أعداد الكاتبات والروائيات في مصر والعالم العربي في العقود الأخيرة، وتراكمت أعمالهن الأدبية، وتلك ظاهرة جديدة تعكس حال المجتمع المتغير والنقلة من المرحلة التقليدية الذكورية إلى مرحلة جديدة مرحلة المعاصرة والتحديث. لقد اشترك الرجل والمرأة في تصوير الواقع الاجتماعي، ولكن هل يتميز ما يكتبه الرجل عما تكتبه المرأة؟ وما تكتبه المرأة هل يختلف ويتباين عما يكتبه الرجل؟ ومن ثم ينقسم الأدب إلى أدب رجالي وأدب نسائي.

وقبل أن نتقدم إلى الأمام ونعرض أعمال الكاتبات في أثناء مراحل التغير اللاحقة، نتوقف ونغير مسارنا ونقوم بتحليل البيئة الاجتماعية والسياسية التي أفرزت إبداعات المرأة، وصورتها الكاتبات أحسن تصوير، وانعكست في أعمالهن الأدبية. فالنساء في مجتمعنا كن ولا زلن يعشن في مجتمع أبوي ذكوري، يفرض معاييره وشروطه وهيمنته، ويؤكد للمرأة في كل مناسبة أن الرجل هو العاطي والمانح والوهاب، وأنه المهيمن والمسيطر، وأن تمايزها يأتي من رضاه عليها واقترابها منه. ومن الصعب علينا عندما نحاول عرض الأعمال التي عكست حال المرأة، بل حال المجتمع كله، أن نتجاهل الفترة الزمانية التي أبدعت فيها هذه الأعمال؛ باعتبار هذه الأعمال إفرازًا طبيعيًا لظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية[٨].

لقد انبثقت في المجتمع المتغير طريقة حياة جديدة، تختلف اختلافًا جذريًا عن طريقة الحياة في المجتمع التقليدي، أيضًا ظهرت أساليب جديدة في العمل والتفكير، ورؤى العالم، وتغيرت مكانات الرجل والمرأة؛ ففي فترة التحول من التقليدية إلى الحداثة، كانت طبائع المجتمع التقليدي هي الغالبة والمهيمنة في البداية، وبمضي الوقت، تضمر العناصر التقليدية، وتنمو مكونات وعناصر مجتمع الحداثة، وتشتد قوتها، وجذبها للمواطنين الذي يتزايد توحدهم معها؛ ففي فترة النقلة يموج المجتمع بالتناقضات والأضداد وقد عكست الأعمال الأدبية التي كتبت بخط المرأة التحولات التي طرأت على المجتمع، والتغيرات التي حدثت في البناء الاجتماعي والأنساق المكونة له، ومكانات المرأة وأدوارها، والقضايا الاجتماعية التي تواجه المرأة في المجتمع المتغير، والآثار الاجتماعية التي ترتبت على الحرية التي نالتها المرأة، والفهم الخاطئ لها، والإنجازات التي حققتها المرأة، والمكانات والفرص التي اكتسبتها.

وثمة ثلاث وقائع تشكل حياة المرأة في المجتمع التقليدي:

١- هيمنة الرجل على مقادير المرأة، وخضوع المرأة بإرادتها له.
٢- جور الرجل وظلمه لها، على الرغم من أن الدين ينصفها من هذا الجور، ويعطيها الكثير من الحقوق.
٣- كان صوت الرجل هو الأعلى، وهو المسموع دومًا، خاصة في حالات الغضب، وصوت المرأة هو الخافت ومن وراء حجاب.

في هذا المجتمع التقليدي، تنشأ الأنثى باعتبارها كائنًا سلبيًا، وأنها مرفوضة من الجنس الآخر أو أنها لعبة يتسلى بها الرجل؛ وترى وتتوحد بقيم تؤكد أن ثمة مسافة وفروقًا بينها وبين الذكر، يتعين عليها ألا تتجاوزها، وإلا خرجت على المألوف؛ وعليها ألا تتعدى الحدود الاجتماعية التي وضعها المجتمع لتنظيم المعاملات والتفاعل بين الرجل والمرأة ابتداء من الملبس، وكيفية ارتداء الملابس وشكلها؛ فالقصد من الملبس إخفاء الجسد الذي ينظر إليه كعورة، ونبرة الصوت، والتزين، ولمن تتزين؟ ومتى وأين ولمن تبتسم أو تضحك؟ ومن تصادق؟، وكيف تجلس؟ كما تعلم أن انفراج الساقين عند الجلوس شيء مبتذل، ومتى تخرج من منزلها؟ ومتى تعود ولو خرجت؟ ومع من تتزاور؟ مثلما تربى كيف تمشي في الطرقات، والأجزاء التي تحركها من جسدها في أثناء المشي، وتنشأ على أن الجسد شيء مقدس؛ يدنس إذا ما اقترب منه الذكر؛ ولذا يجب ألا يقترب منه أو يشاهده الآخر إلا بعد الزواج.

تنوء الحياة الأنثوية منذ الصغر بأساليب التنشئة الاجتماعية التي توجه سلوك الفتيات، وكيف تسلك الفتاة كعذراء، وفتاة مراهقة وزوجة وأم[٩]، وكل أساليب التنشئة الاجتماعية في كل المجتمعات لها دلالات اجتماعية وأخلاقية[١٠]. وإذا نظرنا إلى حال المرأة في المجتمع المصري وجدنا أن كاتبات

الكُتاب قبل قاسم أمين، وهي الأكثر تعكس نظرة المجتمع التقليدي إلى المرأة؛ إذ كان ينظر إليها بوصفها عضوًا لا كائنًا اجتماعيًا، وتعكس هذه النظرة علاقات اكتسبها الرجل دون وجه حق، وأن السيطرة تتم تحت اسم رمزي معترف به من جانب المرأة، وقد بدأت الكتابات المتحيزة ضد المرأة تتراجع، وتظهر كتابات تعلي من شأنها يكتبها الرجال من مؤيدي وتلاميذ قاسم أمين، وكانت الكتابات الأنثوية التي تعبر عن حال المرأة شحيحة؛ لكثرة الأميات، وعجز النساء عن الكتابة، ومن ثم عدم قدرتهن على الإفصاح عما يعترك داخلهن من مشاعر، أو استكانتها واستمرائها الوضع، بتأثير أساليب التنشئة التي تمجد الاستكانة والرضا بالمقسوم.

ثمة ثلاثة أنساق من الرموز الاجتماعية تؤكد سيطرة الرجل؛ أي السيطرة الذكورية: الأول، نسق الأفكار السائدة. والثاني، الفهم الخاطئ للدين. والثالث، نسق التعليم.

وهذه الأنساق الثلاثة تدعم الهيمنة، وتسهم في صنع عالم الذكور المهيمن، وهذه السيطرة نتاج تراكمات كثيرة، ورواسب اجتماعية لها تاريخ يمارسها المجتمع على النساء[11]. وكانت النسوة في المجتمع التقليدي يقبلن طواعية وعن رضا سيطرة الرجل، مثلما كانت (أمينة) في رواية «بين القصرين» التي قبلت عن رضا وضعها ومكانتها في بيت (السيد عبد الجواد) ومن قبلها الجدة الراوية في «أحاديث جدتي» لـ سهير القلماوي.

ولقد حدثت نقلة مهمة وجادة من طرق الحياة التقليدية إلى طرق الحياة الجديدة. وقد أثرت التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ونمو الحياة الحضرية على طريقة تفكير الناس ومعاملاتهم وعلاقاتهم ورؤاهم للعالم وتفاعلاتهم مثلما أثرت في الأفكار السائدة، والمعايير التي تحدد أنماط السلوك المرفوض. ولقد طرأت على المجتمع الأبوي الزراعي التقليدي تغيرات اجتماعية واقتصادية وسياسية، وأعيد توزيع الثروة الاقتصادية، وبدأ التحول من المجتمع الزراعي إلى مجتمع تجاري صناعي رأسمالي مشوه التكوين، ثم تحول إلى رأسمالية العولمة ثم انتصار رجال الأعمال، وازدهرت الصناعات الطفيلية والمنتجات الاستهلاكية، وترك المواطنون الريف وتحركوا إلى المدينة وتطلعوا إلى تعليم أولادهم من الجنسين. وشغل مهن جديدة، وظهرت تيارات سياسية تدعو إلى تحرير الوطن من الاستعمار وتحرير المواطن من الاستغلال، وإلى تطبيق مبادئ الحرية السياسية والاجتماعية في المجالات كافة؛ وتحقيق العدالة في مجالات الحياة كافة.

وفي المجتمع التقليدي؛ ينشأ الفتى باعتباره رجلًا، وتكرس سلطة الرجل على المرأة، وهيمنته عليها، وخضوعها وخنوعها له؛ وتربى الفتاة باعتبارها أنثى، وتقوم الثقافة النسوية في هذا المجتمع التقليدي على ركائز أساسية مؤداها أن ثمة فرقًا بيولوجيًا بين الذكر والأنثى يدعو إلى التباين والفصل بينهما، ومن ثم فلكل منهما طريقة حياة خاصة به، ينشأ عليها، أيضًا يكرس هذا المجتمع التقليدي الفروق والاختلافات بين حقوق الذكر والأنثى[12]. وقد صدرت في هذا المجتمع التقليدي كتابات ومؤلفات كثيرة كتبها الرجال وكتابات قليلة كتبها النساء، وكلها تصف حال المجتمع، وتعد هذه الكتابات إنجازًا طبيعيًا لأوضاع سياسية واجتماعية، وتعبيرًا عن فهم قاصر للنصوص الدينية، وكانت هذه الكتابات إعادة إنتاج أوضاع اجتماعية، تكرس سلطة الرجل وهيمنته على المرأة، مثل: كتاب طلعت حرب «تربية المرأة والحجاب»، على الرغم من أن طلعت حرب يعد محرر الاقتصاد المصري ومؤسس بنك مصر. وفي مرحلة النقلة تزايد أعداد الكاتبات والقارئات المتعلمات. وهذا كله ثمرة جهد صفوة المجتمع الذين حرثوا الأرض ومهدوا لمرحلة النقلة؛ فلقد ظهرت مجموعات من

الصفوات تبنت التجديد والتحديث في مجالات الحياة كافة، وتغيير بناء ووظائف بعض النظم الاجتماعية، وطرق الإنتاج والسكن والملبس والمواصلات وأشكال التعبير والمساواة بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات، ودعي هؤلاء إلى بناء مصر جديدة بعد الإحساس بالضياع والتخلف والمهانة، ومن هؤلاء الصفوة: محمد عبده الذي دعى إلى «تجديد الخطاب الديني»، ولطفي السيد صاحب دعوة «مصر للمصريين»، وطلعت حرب مؤسس «بنك مصر» ومحرر الاقتصاد المصري الوطني، وقاسم أمين ومناداته بـ «تحرير المرأة»، وعلي عبد الرازق صاحب كتاب «الإسلام وأصول الحكم»، وطه حسين صاحب شعار «التعليم كالماء والهواء» وسياسة مجانية التعليم، وفي مجال الأدب كان محمد حسين هيكل صاحب أول رواية مصرية «زينب» ورأى في الرومانسية دعوة إلى حرية التعبير، وتوفيق الحكيم صاحب «عودة الروح»، وفي مجال الفنون المثّال مختار صاحب تمثال «نهضة مصر»، ونادى بعض المجددين بأن عتبة الباب إلى التقدم هو تقليد الغرب، ودعوا إلى التغريب وساند هذه الدعوة العائدون من البعثات من أوروبا، وكردٍّ فعل لهؤلاء ظهر حسن البنا وإخوانه الذين أعلنوا رفض التغريب.

في بداية القرن الماضي نشبت الحرب العالمية الأولى، وقد ترتب على الآثار الاجتماعية والاقتصادية لهذه الحروب تكوين الطبقة الوسطى من أبناء ملاك الأرض الزراعية والتجار والموظفين، وهي الطبقة صاحبة المصالح الحقيقية. وقد أخذت هذه الطبقة تتنامى وتتقوى حتى جاء عصر الانفتاح فبدأت قوتها تتراجع في المجتمع، وحاولت هذه الطبقة أن تقوم بدورها الريادي في قيادة المجتمع المتغير، والتمرد على السيطرة الأجنبية وتحقيق الاستقلال الوطني، وتحرير المواطن من صور الاستغلال كافة، وإتاحة فرص التعليم للمواطنين كافة لتحقيق النقلة من المجتمع الزراعي التقليدي إلى المجتمع الرأسمالي الطفيلي الجديد. وفي ظل هذه الدعوات لم يعد بالإمكان الاستمرار في تبني بعض أشكال السلوك والقيم المتوارثة من المجتمع التقليدي، وكانت النقلة من المجتمع التقليدي إلى المجتمع الجديد تخطو خطوات طموحة، وفي فترة التحول من التقليدية إلى الحداثة كان المجتمع محملاً بقيم جديدة، وأنماط سلوك جديدة وتطلعات جديدة تدعو إلى المساواة والعدالة والحرية والحراك، والانفتاح على العالم، مثلما تطالب بتحطيم أصنام الفكر وأشكال الهيمنة وهدم أسوار المدن بل أسوار الأحياء، وهذه القيم الجديدة وأشكال السلوك كانت تتصارع مع القيم وأنماط السلوك المتوارثة.

مظاهر التغيير.

من مظاهر التغيير شكل المسكن والمعمار، ونتج عن ذلك آثار اجتماعية كان لها انعكاساتها على المرأة، وقد صورها الأدب القصصي أصدق تصوير، بالأنساق الاجتماعية كلها، بل الأنساق العقائدية كلها تؤثر على فن المعمار. فالمسكن ليس مأوى فقط، بل تعبير حي عن وجدان الإنسان وعقله، وتحقيق الرغبة في تأكيد الذات والإفصاح عن أنها مرغوبة، ومن ثم تغيرت المشربية المميزة للسكن القديم إلى الشرفة أو البلكون أو الفراندا في المسكن الحديث، والشرفة بناء خارج البيت يشرف منه الإنسان على ما حوله، وفي الشرفة يرى الواقف الآخر في الخارج ويرى ما حوله مثلما يراه الذين حوله وفي مواجهته. وترى نور شريف أن الستائر والمشربية تعكسان علاقة عقيمة بين المرأة والعالم الخارجي، ومكان المرأة وراء المشربية التي صنعها الرجل تحجب الحياة في الخارج، وما تراه المرأة من خلالها صور غير كاملة، تسمع أصواتًا لا تعرف أصحابها[١٣]. وتصنع المشربية من الخشب حماية لأهل البيت من عيون الدخلاء ولا تسمح إلا بدخول الهواء.

وقد عكست وصورت بعض الروايات، وضع المرأة وراء المشربية ووصفت هذا الوضع بعد تغير شكل المعمار، وقد صور نجيب محفوظ حال (أمينة) في «بين القصرين» عندما كانت تقف وراء المشربية في انتظار الزوج، مثلما صور حال (عايدة شداد) عندما كانت تقف وراء النافذة والستائر المغلقة، وحال (عائشة) ابنة (أمينة) التي تقف خلف الضلف الخشبية - وهي أشبه بقضبان الحديد في السجن تراقب ضابط الشرطة الشاب، وأشارت نور إلى أن علاقة عائشة وضابط الشرطة تكونت من وراء نافذة المشربية؛ ولذا اصطبغ الحب بينهما بالصمت[١٤].

والصورة التي رسمها نجيب محفوظ لـ (أمينة) صورة الزوجة المثالية لرجل العصر في العقود الأولى من القرن العشرين، والزوجة المطيعة المستسلمة، هي صورة الزوجة في المجتمع التقليدي المنتظرة خلف المشربية «لتكون في خدمة زوجها الذي لا يعود إلى المنزل إلا للنوم والأكل، ثم وقفت في قفصها المغلق تتردد يمنة ويسرة ملقية نظرتها من الثقوب المستديرة الدقيقة»[١٥].

وتظهر (أمينة) لأول مرة وهي تحدق من خلال المشربية في منتصف الليل في انتظار عودة زوجها بعد سهرة ماجنة، والمشربية في حد ذاتها دليل على عزلة المرأة ابنة الطبقة الوسطى يفوق في معناه الحجاب الذي تسدله على وجهها، فالمشربية تحجب المرأة عن العالم الخارجي كما تحجب هذا العالم عن المرأة[١٦]، واختيار محفوظ المشربية كمشهد افتتاحي للثلاثية أعطاها أبعادًا أكثر من كونها مجرد أداة لتصوير الحياة اليومية، فالظلمة والحواجز التي تشكلها المشربية والانتظار، كلها صور تعكس عزلة المرأة عن العالم الخارجي؛ فـ (أمينة) كان مكانها وراء المشربية كل ليلة، تجلس وتنظر إلى الشارع تحتها تتطلع إليه[١٧]، وسعادتها بما تسمع وترى مخترقة حواجز المشربية للاتصال بالعالم الخارجي، فالمشربية مرآة أمينة ترى من خلالها الحياة[١٨].

فما تراه (أمينة) - مثلها مثل كل نساء الطبقة الوسطى - من العالم الخارجي عبر المشربية صور غير كاملة عن الحياة الواقعية فهي لا تعرف عنه شيئًا إلا ما يروى لها. وقبل الثلاثية كتبت قوت القلوب تصف عالم المرأة في عصرها، بأنه عالم غامض ينتهي عند أسوار الحرملك، ولم تكن المرأة تعرف شيئًا عما يحدث في الخارج، وعلى الرغم من وقوفها خلف المشربية ساعات طويلة، وكانت كل علاقات المرأة بالعالم الخارجي تتوقف عند حدود ما يرين من خلف المشربيات[١٩]. «وكانت المرأة الأرستقراطية تراقب ما يحدث في القصر من وراء المشربية وتراقب الضيوف الغرباء، وكانت تختلس النظرات عن الضيوف من وراء المشربية، وخصوصًا إن كانوا من الخُطّاب. وإذا كانت (أمينة) قد ظهرت من خلال المشربية، فإن الجيل الثاني، ظهر عبر النافذة، فقد ارتبطت (عايدة) بنوافذ الفيلا من وراء الستائر، التي تنظر منها أحيانًا؛ إذ تظهر (عايدة) دومًا من وراء النافذة»[٢٠]، وترى نور شريف أنه يمكن اعتبار النافذة المغلقة صورة متطورة للمشربية[٢١] إذ كانت (أمينة) في «بين القصرين» تحادث نفسها من وراء المشربية وتسأل نفسها «ترى ما هذه الدنيا التي لم تر منها إلا المآذن والأسطح القريبة، ربع قرن من الزمان خلا وهي حبيسة هذا البيت لا تفارقه إلا مرات لزيارة أمها وعند كل زيارة يصاحبها السيد عبدالجواد في حنطور»[٢٢].

وإذا كان محفوظ صور حال (أمينة) الأم والزوجة من وراء المشربية في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين، في حي الحسين بمدينة القاهرة و(عايدة) من وراء النافذة، فإن إحسان عبد القدوس صور حال (أمينة) بطلة رواية «أنا حرة» في العقد الرابع وهي تقف في الشرفة، فإذا كانت (أمينة) بطلة أنا حرة تقف في شرفة البيت بحي العباسية، وهي فتاة في الخامسة عشر من عمرها تلميذة في المدرسة الثانوية، تقف كل صباح في الشرفة ترتدي

ثوب المدرسة، كانت في وقتها تراقب طلبة المدرسة الثانوية والشباب في الطريق، وهم يمرون تحت شرفتها كأنهم موكب العبيد وكل منهم يحاول أن يرفع عينيه إليها. وبعضهم يحاول أن يلفت انتباهها[٢٣].

والفرق بين (أمينة) التي كانت تعيش في حي بين القصرين، وأمينة ابنة حي العباسية يعكس الفرق بين المرأة في جيلين؛ فالأولى ولدت في العقد التاسع من القرن التاسع عشر وتزوجت في الرابعة عشر من عمرها، وهي مثال الزوجة المتفانية في خدمة زوجها، ومثال المرأة التي تعاني من الظلم الاجتماعي والاضطهاد في فترة مظلمة من تاريخ مصر السياسي والاجتماعي، وكانت حياتها حبيسة وراء المشربية ومن أجلها كتب قاسم أمين كتابيه: «تحرير المرأة»، و«المرأة الجديدة». أما (أمينة) في «أنا حرة»، فقد بلغت الخامسة عشر ولم تتزوج كما وصفت في الرواية، وتظهر في الشرفة كل صباح وتركب الترام وحدها يوميًا في طريقها إلى المدرسة الثانوية فظهرت في الشرفة بعد ٣٧ عامًا من كتاب قاسم أمين، وعاشت أحداث معاهدة ١٩٣٦ وما قبلها وبعدها، وآثارها السياسية والاجتماعية. وكان محرمًا على البنات والفتيات في الثلاثينيات الوقوف في الشرفات، فإن (أمينة) المتمردة المطالبة بالحرية في فترة كان الوطن كله يطالب بالحرية كانت تقف في الشرفة كل صباح، وهذه المتمردة حسب توجهات السلوك في جيلها وزمانها كانت تختلف عن أمها، فالأم كانت فقيرة النفس، ضعيفة، طويلة الصمت، وفي عينيها انكسار وانطواء[٢٤]. ثمة، إذن، مسافة اجتماعية بين (أمينة) بداية القرن العشرين، التي تشاهد العالم من وراء المشربية، و(أمينة) ابنة العقد الرابع، التي تقف في شرفة المسكن.

ومن مظاهر التغيير في المجتمع، خلع الحجاب، وتغيير شكل الملبس، وقد صورت الرواية ملابس المرأة في فترتين في عهد الحجاب وبداية السفور؛ إذا كانت المرأة تضع عند خروجها حجابًا سميكًا يغطي جسدها، ووجهها، ولا تظهر منه إلا العينان إذ لم يكن مباحًا للمرأة الخروج إلا في وقار وحشمة[٢٥]. ولقد وصفت لنا قوت القلوب في رواية «ابنة الحريم» الحجابَ الذي كانت ترتديه المرأة، كان أسود اللون، يغطي وجوههن، وبعضهن يلبس الحجاب الأبيض الذي يغطي الرأس ولا يحجب الوجه، وعكست الرواية حال (رمزة) عندما خلعت الحجاب في رحلتها بالقطار من قنا إلى القاهرة، «قمت بكرمشته بيدي وأنا مملوءة بالكراهية... كنت أفضل أن أرميه بعيدًا ولكن الوقت الذي أتحرر فيه من الحجاب لم يأت بعد... وضعته مرة أخرى. وعندما اقترب القطار من القاهرة أخذت على عاتقي أن أستمر في النضال حتى يختفى من وجوه سيدات الشرق. هذا الختم للطغيان الرجولي»[٢٦].

صورة أخرى من التغيير (تغير العلاقات الزوجية) في المجتمع التقليدي؛ حيث كانت (أمينة) مثلها مثل كل الزوجات لا تنادي زوجها إلا بلقب «يا سيدي»[٢٧]. ولم تخرج أمينة من البيت إلا لزيارة أمها والأضرحة وبإذن الزوج، فالمرأة كانت تعيش في عالم يخضع لقانون الرجل[٢٨].

وقد صور محفوظ العلاقات الزوجية في مجتمع تسوده وتحكمه عادات جامدة، وهذا المجتمع لا يسمح بالتعبير التلقائي الصادق عن النفس، فالعلاقات بين الزوجين علاقات جامدة باردة مثل علاقة السيد (أحمد عبدالجواد) و(أمينة)، ولا تأخذ شكلاً إنسانيًا إلا عندما يكون زوجها تحت تأثير شراب، فالعلاقات بينهما تخلو من العواطف الظاهرة، وهي أقرب إلى العلاقات العملية الرتيبة، فلا لون لها، تكاد تكون مدفونة تحت سقف الرتابة المملة، وتصور رواية «بين القصرين» (أمينة) الزوجة كائنا ليس له حق مشاركة الزوج في اهتماماته؛ لأنها سجينة المنزل، لا تخرج منه، مما يجعل العلاقات بينهما غير كاملة وغير ناضجة، فأمينة نشأت منذ طفولتها وشكلت لتعيش

داخل إطار اجتماعي ضيق، وإن حاولت التمرد فمصيرها الطلاق والعودة إلى بيت أبيها لو كان حيًا. وإذا ما تذكرنا أن مجتمعنا مجتمع الأضداد وأن ثمة متناقضات وثنائيات تحكم العلاقات؛ "فأمينة" الزوجة المطيعة التي أهينت وطردت من بيتها لخروجها دون إذن زوجها، نجد الزوجة في عائلة شداد- وهي عائلة تربط أولادها بـ (كمال). ابن (أمينة) علاقة صداقة - كانت زوجة (شداد) تخرج متأبطة زراع الزوج وتذهب إلى المسرح معه[٢٩]، وكان زوج (أمينة) حرًا طليقًا، أطلق لنزواته وشهواته كل العنان، وأعطى لنفسه حق التمتع بالنساء في الحلال والحرام.

ومن مظاهر التغيير، تغير مفهوم الحب وترى نور شريف أن قصة الحب الصامت التي وصفها نجيب بين (عائشة)، وضابط الشرطة[٣٠]؛ وما طرأ على مفهوم الحب بعد جيل عائشة بين الشباب والمجاهرة به، علامة من علامات التغيير؛ إذ لم يدم صمت المحبين؛ فبتأثير الإذاعة الحكومية والحاكي يسمع الفتية والفتيات من الصباح حتى منتصف الليل كلمات الأغاني التي تمجد الحب، والعلاقات الشخصية بين الذكور والإناث، وصراحة المحبين من الشباب والشابات في التعبير عن العواطف، وأصبح الحب فكرة مكررة ومسيطرة في الإذاعة والسينما والروايات التي يكتبها الرومانسيون، ثم يبثها التليفزيون الذي دخل كل مسكن منذ الستينيات، ولم تعد الأغنية أو الرواية تعبر في غموض عن عواطف مبهمة ولكنها غدت تعبر في ألفاظ صريحة عن الشعور الداخلي الذي تحسه الفتاة، ولا تهاب إظهار عواطفها ويمكن أن نقول إنه بفضل الإذاعة الحكومية والروايات أصبح الحب حقيقة معترفًا بها، وكان الحب في البداية صامتًا؛ ثم يتبادل في السر في أماكن في الخلاء، ثم في العلن، وإن لم تجرؤ بعض الأسر الاعتراف به. وقد صور عبدالحميد جودة السحار في قصة «أم العروسة»[٣١]. حالة الابنة التي تعيش حالة حب وتأثير الحب على أذهان الجيل الجديد - في زمانه - والصراع حول معنى الحب بين الوالدين والأبناء، عند عودة بطلة القصة من الخارج تردد أغنية «مال الهوى يا أمة» أغنية كانت شائعة في أواخر الخمسينيات:

«ودق جرس الباب الخارجي، وذهب مراد وفتحه، فاندفعت (أحلام) في مرح يتبعها (سامي) يسير في تؤدة وسارت حتى بلغت غرفة الاستذكار، ومالت برأسها متهللة الأسارير...

- السلام عليكم.

ثم سارت تصفر وراحت الأم تتبعها بنظرة ثم قالت:

- إيه اللي جرى الليلة؟ (أحلام) مش زي عوايدها.

- مزقططه ومش على بعضها.

وارتفع صوت (أحلام) في غناء:

- مال الهوى يا أمه.

فالتفتت الأم إلى زوجها (وقد اتسعت عيناها دهشة): سامع بتغنى، ما سمعناش بتغني قبل كده أبدًا، ثم قال الزوج لزوجته، غريب صوتها طالع من قلبها، ثم قالت بصوت خافت.

- تكونش بتحب....»[٣٢].

وإذا كانت تلك الوقائع قد صورت منذ نصف قرن من الزمان، فإن ما حدث من تغيرات انعكس على مفهوم الحب. وقد عكست لنا ثلاثية محفوظ التغير في شخصيات النساء خلال ثلاثة أجيال، جيل «بين القصرين»، ثم جيل «قصر الشوق»، ثم جيل «السُّكَّرِيَّة»، وكان التغير واضحًا في الجيل الثالث؛ فشخصية (أمينة) غير شخصية بنتيها (عائشة) و(خديجة)، و(زينب) الزوجة الأولى لـ (ياسين) التي نالت حظًا ضئيلاً من مبادئ القراءة والكتابة التي نسيتها بمرور الوقت، و(عائشة) و(خديجة) غير (سوسن) زوجة حفيد (أمينة)؛

فالفتيات في الجيل الثالث نلن حظًا من التعليم النظامي، والتحقن بدور التعليم، وحصلن على الشهادات، وبعضهن التحق بوظائف ثابتة تدر دخلًا منتظمًا.

وهذا التحول والتبدل الذي طرأ على الشخصيات النسائية خلال ثلاثة أجيال تعكس التغيرات التي حدثت وتحدث في بناء المجتمع المصري.

ومن مظاهر التغيير، زيادة فرص الحراك الاجتماعي بكل أشكاله ومظاهره نتيجة إتاحة فرصة التعليم، وتحسن المواصلات، وعدم عدالة توزيع الخدمات بين المدينة والقرية، وتكاثر فرص العمل الثابت والمنتظم الأجر في المدينة، وقد أدى الحراك إلى التخلي عن الموروثات والتمرد على الجذور؛ وكان معدل الحراك في مصر بعد عام ١٩٥٢ عامة سريعًا، ولكن وفي الربع الأخير من القرن الماضي خاصة كان التغير يعادل تغيرات تحدث في قرن كامل.

وقد أدى تعليم الفتيات والحصول على مؤهل دراسي إلى انخراطهن في أعمال غير الأعمال الوضيعة، والحقيرة أو التخلي عن حياة الدعة والكسل، وهذا مظهر من مظاهر الحراك، تبعه استقلالهن اقتصاديًا؛ وهذا مظهر من مظاهر الحراك، فسوسن ابنة العامل في السُّكَّرِيَّة عملت في الصحافة، وعرفت مجالات العمل التدريسية والطبية والتمريضية والمحاسبية والإدارية ثم المحاماة والدبلوماسية. فمن أهم مظاهر التجديد والدعوة إلى التحديث، التأكيد على تعليم الفتيات، والاهتمام بتعليمهن تعليمًا عصريًا، وإلحاقهن بالجامعة، وإتاحة فرص التعليم المتساوية للذكور والإناث، وقد أتاح التعليم للفتيات فرصة القراءة، والاطلاع والتثقيف الذاتي، واختيار ماذا تقرأ، وكيف تقرأ سواء الكتب العربية أو الأجنبية أو المترجمة إلى العربية، وأصبحت قراءة الروايات والمسرحيات عند بعض الفتيات هواية وبديلًا عن عالم الحريم والنساء[٣٣] ومكائدهن، وبعض هؤلاء بدأن يقلدن ما يقرأن ويعدن كتابته بأسلوب جديد باللغة العربية.

وكانت أكثر المتعلمات اللاتي التحقن بالتعليم المصري من بنات الطبقة الوسطى، أما بنات الطبقة العليا، فالتحقن بالمدارس الأجنبية، ومدارس الإرساليات لتعلم التخاطب باللغة الأجنبية نوعًا من المباهاة، وتشبها بالأجانب المقيمين في مصر، أما بنات الفقراء، فكن يعشن في كهف الأمية والفقر، وأسر الخرافات. ومن مظاهر التغيير، تزايد تطلعات الآباء والأمهات نحو تعليم البنات، وتؤكد الإحصاءات الرسمية، تزايد أعداد المتعلمات عامًا بعد عام. في البداية كانت الفتيات يلتحقن بالمدارس، وسرعان ما يتسربن عن البلوغ، فالكثيرات في الريف والمدينة لم يستكملن مشوارهن التعليمي. وقد كتبت نور شريف بوصفها ناقدة أدبية وأستاذة بالجامعة، وهي كشخصية نسائية ترمز إلى التجديد الذي حدث في عالم المرأة منذ الثلاثينيات، والأربعينيات، ومعبرة عن مشاعر المرأة أصدق تعبير لبنات جنسها: إن خطر الزمن يتقدم بلا شفقة لصالح المرأة، ولم نعد نجد في «السُّكَّرِيَّة» أمية ولا جاهلة، فأقل النساء حظًا كن يتوقفن في تعليمهن عند المرحلة الابتدائية بسبب زواج مبكر، وغيرهن كن يواصلن حتى المرحلة الثانوية ... لقد جنى جيلُ السُّكَّرِيَّة - جيلُ ١٩٣٥ - ١٩٤٤؛ أي جيلُ الثلاثينيات والأربعينيات - ثمارَ المواقف التقدمية التي تدعو إلى إفساح التعليم للجميع. وعلى الرغم من المواقف التقدمية، فكانت القيم التقليدية راسخة فـ(علوية) في «المرايا» - وهي طالبة متمردة تختلط بزملائها وأساتذتها - لم تستمر في التعليم وفضلت الزواج عن التعليم، مثلها مثل (عايدة) في «قصر الشوق». وعلى الرغم من تعليم الفتاة وخروجها إلى العمل، كان قرار الزواج قرارًا أسريًا دومًا، لا فرق بين الفتاة الجامعية والفتاة الأمية، أو الفتاة الحضرية والقروية، فحالة (عايدة شداد) وأختها (بدور) لا تختلف عن حالة (زينب) في رواية «زينب»، وحالة

(وصيفة) في رواية «الأرض»، وحالة (عائشة) في «بين القصرين» و«السُّكَّرِيَّة»، إذا كانت (عايدة) ابنة الطبقة الوسطى العليا تتطلع نحو زواج مريح يقوم على أسس مادية ومن ثم داست على قلبها من أجل رفاهيتها الموهومة مثلها مثل الكثيرات؛ في يومنا هذا. ولم يكن ثمة فرق بين طريقة زواج (عائشة)، و(عايدة) و(علوية) الجامعية في رواية «المرايا» لنجيب محفوظ، وإن كان لكل قاعدة استثناء، فإن (سوسن) في «السُّكَّرِيَّة» و(أمينة) في «أنا حرة» غير (بدور) و(عايدة) و(زينب)، فالفتاتان تختلفان عن غيرهن؛ إذ خرجتا على المألوف. وتمردتا عليه، وثارتا على التقاليد والسلطة الذكورية.

تعد كتابات المرأة في العصر التقليدي، وبداية التحديث قليلة وشحيحة، وكانت تدور حول جنسها، وأقرب إلى الرومانسية، وبعيدة عن الواقعية، وأميل إلى وصف شجاعة الرجل وبسالته. ولكن الحال تغير في مرحلة النقلة إلى عصر الحداثة؛ إذ تغير مضمون الأعمال الأدبية النسائية، كما تزايدت أعداد الكاتبات والقارئات. وكانت صورة المرأة في الأعمال الأدبية الرائدة في المجتمع التقليدي من إبداع الذكور، وهؤلاء كانت خبرتهم ومشاركتهم للمرأة محدودة، وقلما نجد صورًا إيجابية تصور وضع المرأة ومشاركتها ووضع أخواتها في المجتمع الذكوري؛ فالرجل قلما يعرف المرأة خارج محيط أسرته، وإن عرف امرأة أخرى فكانت تنتمي إلى عالم الساقطات والراقصات، ولكن الحال تغير بعد تعليم المرأة، ومشاركتها للرجال في عالم دور التعليم والعمل؛ إذ تزايدت معرفة الرجل بها، وتغيرت رؤاه لها، وموقفه منها.

وكان التغير الأكبر عندما تغير المجتمع التقليدي الذكوري، وضمور السلطة الذكورية، وتزايد تمرد النساء على إذعان المرأة للرجل وهيمنته على مقاديرها، رد فعل لانتشار التعليم، وإتاحة فرص العمل المأجور المنتظم بعيدًا عن سلطة الأسرة، وانتشار مبادئ جديدة، مثل الحرية والمساواة والعدالة، والحقوق والواجبات، وانتشار وسائل الاتصال مثل الإذاعة والسينما والصحافة ثم التلفاز ثم وسائل الاتصال الاجتماعي في القرن الواحد والعشرين كلها عوامل أضعفت سلطة الرجل وخضوع المرأة له. وفي هذا المجتمع المتغير، الذي تغير فيه شكل المسكن والزي، وأُتيحت فيه فرص التعليم والعمل، وتغير المناخ السياسي نالت المرأة حقوقًا جديدة، وصدرت تشريعات قانونية شرعت لصالح المرأة، من أجل حمايتها من سلطة الرجل، وعلى الرغم من هذه المكاسب في حقوق العمل والتعليم، عانت المرأة في المجتمع المتغير من صراع الأدوار، بعدما ازداد عدد الأدوار التي تؤديها داخل وخارج البيت، وتغير مفهوم العلاقات الزوجية وتأخر سن الزواج، وارتفعت معدلات الطلاق، وتحول الزواج عند بعضهن من مسألة أسرية تهم الأسرتين إلى مسألة شخصية تخص الفتاة والفتى.

وقد رصدت روايات قليلة كتبتها النساء، وأعمال أدبية عديدة كتبها الرجال ما حدث في عالم المرأة في المجتمع التقليدي وما حدث من تغيرات في فترة التحول من المرحلة التقليدية إلى المعاصرة والتحديث. ولم تعد الكتابات التي تكتب انطباعية تصور المرأة على أنها هامشية تابعة للرجل الذي يعولها. أو تقليدًا عما يكتب عن المرأة في القصص الغربية أو تصور أحلام المرأة وأمنياتها في العيش في عالم آخر خيالي أفضل، بل كانت هذه الأعمال الأدبية وليدة المعايشة والخبرة والمشاركة، فالكُتاب والكاتبات عايشوا الواقع ولاحظوا أوضاع الأجداد ومكانات الأمهات والتغيير الذي طرأ على الأخوات والبنات وصوروا الواقع وما يعكس من صور متناقضة.

وكانت كتابات الكاتبات في البداية قليلة، ولكن أعدادهن تزايدت. وكانت كتابات المرأة أشبه بمرآة تعكس حالة المرأة والمجتمع التقليدي الذكوري، وفي مرحلة التغيير الاجتماعي، التي تماثل حالة

المجتمع الذي امتلأ بتناقضات وثنائيات عديدة؛ كانت بعض الكتابات الأنثوية تعبر عن صرخات مكبوتة، وبعضها يعكس حالات التمرد على الأوضاع ورفض الغايات والوسائل الاجتماعية، وبعض الكتابات تسعى على أن توصل صرخاتها إلى ضمير المجتمع، ليدرك معاناتها ومشكلاتها، التي تعد إفرازاً طبيعيًا لمجتمع غير مستقر، ومملوء بالتناقضات.

ولقد فتح التعليم شهية الفتيات للقراءة والتثقيف الذاتي ومحاولة الكتابة، فتدريب التلميذات والطالبات في دروس اللغات على التعبير عما يشاهدنه، ووصف البيئة، وما يلاحظن في محيطها من أفعال، كون لدى بعض الطالبات هواية الكتابة عامة، وكتابة المذكرات الشخصية خاصة، وقد أصقلت دروس التعبير بعض المواهب، أيضًا أحبت بعض التلميذات القراءة، ولجأن إلى الروايات والقصص الأوربية أو المترجمة أو المقتبسة أو المؤلفة لقراءتها، وحاول بعضهن إعادة كتابة ما قرأن، أو تقليد كتابة غيرها، أو عرض التجارب التي يعايشنها. وظهرت بشائر الأدب النسائي في البداية وبدأت إرهاصات الكتابات النسائية منذ عهد زينب فواز.

وتعد الرواية النسائية حدثًا جديدًا في حياة المرأة عامة، والمصرية خاصة، وتحولاً في الأدب، وتعكس جهودًا بذلت لتأنيث حقل الأدب. فتزايد عدد الكاتبات المتزايد سنويًا يعكس التغيرات الاجتماعية، كما يعني التجديد والتحديث في شكل ومضمون الأعمال الأدبية، ولكنها تعكس خبرات وتجارب متغيرة للكاتبات في عقود متلاحقة، مثلما تصور وضع المرأة المتغير في مجتمع متغير يتحول من المجتمع التقليدي الذكوري إلى مجتمع يتطلع إلى الحداثة. وفي المجتمع الذكوري كانت كتابات الرجال هي الرائجة، أو الأكثر عددًا وكانت كتابات النساء قليلة بل شحيحة. ويتميز المجتمع الجديد بخصائص جديدة أهمها تكافؤ الفرص، وتلك حقيقة بنائية ثابتة في المجتمع الحديث، نتيجة المساواة في فرص التعليم والعمل، وانتشار وسائل الاتصال. التي تُوَلِّد عند المواطنين الوعي بعضوية النسق الاجتماعي الأكبر، والإيمان بأهمية المشاركة؛ فالمجتمع الحديث مجتمع كل المواطنين، مجتمع يقوم على العدالة وتحكم العقلانية في تصريف الأمور، وفي المجتمع الجديد، تذوب الفوارق الاجتماعية المتوارثة وبعض من الصفات المكتسبة وتؤكد مبدأ «أنا مين» بدلاً من «أنا ابن مين»، وتحدث به تغيرات بنائية جذرية في طريقة المعيشة مثلما تتغير بعض النظم الاجتماعية تغيراً شاملاً، ولكن النقلة من المجتمع التقليدي إلى المجتمع الحديث، لا تشبه استبدال الملابس الجديدة بالملابس القديمة، فقيم المجتمع التقليدي والعلاقات التي انبثقت مع ظهور المجتمع الجديد، فالقديم يعيش جنبًا إلى جنب مع الجديد في فترة النقلة، ومرحلة التغير، مما ينعكس على سلوك الناس وتفاعلاتهم وأوضاعهم وبالتالي كتاباتهم.

ولقد أحدث تعليم المرأة زلزالاً شديدًا في البناء الاجتماعي، وهُدِّمَت صوامع كثيرة، وانبثقت وفُجِّرَت أفعال وقيم وعلاقات جديدة، فلم تعد المرأة في مجتمع النقلة هي المرأة التي نعرفها وعاشت في المجتمع التقليدي الذكوري، كما لم تعد الأم راغبة في إعادة إنتاج الأوضاع القديمة، وإعادة تربية الابنة مثلما تربت الأم، وتطلعت إلى تربية وتنشئة ابنتها وفق متطلبات المجتمع الجديد، وتعوض ما عانته وحرمت منه، فالأم تتطلع إلى مجتمع أفضل لابنتها. قد صور الأدب وعكس هذه التغيرات، وبدأت بعض النساء الكتابة، وظهر اتجاه نصفه بالأدب النسوي، ويوصف أحيانًا بالكتابات الأنثوية. ولكن ما المقصود بالكتابات النسائية أو الأدب النسوي؟ قبل أن نتقدم إلى الأمام، نوضح أننا لن ندخل في متاهات اللغة وشباك المفهومات، ونشرح المقصود بالأدب النسائي، وعما إذا كان

هناك فرق بين معنى أدب المرأة والأدب النسوي والأدب النسائي، وارتباط ذلك بتحرير المرأة والحركات النسائية؛ إذ نرى أنها كلها مترادفات ومفهومات متشابهات تعبر عن الصوت النسائي في الكتابة وانفعالات المرأة عندما تكتب في تجاربها الاجتماعية وعلاقتها بالآخر، ووضعها في المجتمع، مثلما تعبر هذه الكتابات عن هوية المرأة النابعة عن تجاربها[٣٤].

والحقيقة أن النسوية كلمة رنانة لها بريقها، ولها فاعليتها، وموضوع فخر واعتزاز من بعض النساء المتعلمات والمثقفات، وقد يعني هذا المفهوم النشاط والمثابرة والإصرار والخيال وعدم الواقعية في الوقت نفسه. وقد كتبت ملك حفني ناصف في بداية مشوارها كتابًا بعنوان: «النسائيات» صدر عام ١٣٢٨هـ القاهرة [٣٥]، أيضًا كتبت إنجي أفلاطون كتابًا بعنوان: «نحن النساء المصريات» نشر عام ١٩٤٩م[٣٦]، ولكن هذين الكتابين لا يعكسان وجود حركة نسائية منظمة في مصر؛ فمفهوم الأدب النسوي يحمل بين طياته ومعانيه قوة حافزة ويكمن وراءه جهودٌ تحاول أن تحقق العدالة بين الرجال والنساء. فالكتابات النسائية كلها تعكس صوت المرأة، المعبر عما تعانيه في مواقف التفاعل سواء في المجتمع التقليدي الذكوري، أو في مرحلة النقلة؛ ورغبة التحرر من سلطة الرجل؛ فالفكرة الأساسية للأدب النسوي. رفض هيمنة الرجل وأن الرجل مركز العالم، وأن عالم المرأة سر من الأسرار له خصوصيته، لا يجب البوح به، ويعكس عقلية خاضعة مقبولة وفق قوالب اجتماعية متوارثة، أيضًا السعي إلى رصد هموم المرأة بصدق.

وعلينا أن نسأل عما إذا كان الأدب النسائي يعني التعبير عن خلجات نفس المرأة ومشاعرها، أم يعكس مدى ارتباط المرأة بالواقع الاجتماعي، ومدى قدرتها على الغوص في أعماق الحياة الاجتماعية، لتبدع لنا أدبًا أنثويًا يقنعنا بأنه يرقى إلى مستوى الأدب الرفيع، وأن الأدب الذي تبدعه المرأة لا يقل قيمة عن الأعمال الأدبية التي يكتبها الرجال. ولقد صورت الكتابات النسوية مراحل التغيير المختلفة في عقود متتابعة، وكيف قاومت المرأة الرواسب الاجتماعية التي تقيد تفاعلات المرأة مع الواقع الاجتماعي والآخرين. ومشاعرها الحقيقية بالدونية وما تعانيه من مشكلات[٣٧]. والحقيقة أن الكتابات النسوية تتحدى نظريات علم الاجتماع مثلما تتحدى نظريات الأدب؛ فعلى علم الاجتماع أن يقوم بإجراء دراسات ميدانية وتفسيرية للإجابة عن تساؤلات يفرضها الواقع الاجتماعي مثل: هل المرأة تابعة للرجل، وهل المرأة لعبة يتسلى بها الرجل عندما يأتي المساء؟ وهل تحتل وضعًا ثانويًا هامشيًا في البناء الاجتماعي؟ وهل يكتب الرجل بلغة ذكورية؟ وهل المرأة نصف المجتمع حقًا؟ وهل الاستشهادات التي يستشهد بها تصور عالم يسيطر عليه الرجال؟ وهل الأدب في سبيل الحياة؟ وتؤكد الكتابات النسوية أن الرواية حقل جديد من حقول الأدب، أثرى حقل الأدب، واقتحمته المرأة، فلم تعد حبيسة حقل الشعر فقط، فأعداد الروائيات يتزايد مثلما يتزايد أعداد قارئات وقراء أعمالهن، ونقاد أعمالهن.

أيضًا يكشف الأدب النسائي أن موضوعات الأدب النسوي تمر بمرحلة تغير؛ إذ تعطي الكاتبات اهتمامًا كبيرًا لتحرير المرأة ومدى حق الرجل في الهيمنة على المرأة، ومشكلات المرأة في البيت والعمل، وصراع الأدوار والتمرد على بعض الموروثات الاجتماعية التي تجهض أو تؤيد حق المرأة في الاختيار والفعل، واتخاذ القرارات التي تتعلق بمصيرها، وفترة الخطوبة وأسباب فسخها، والطلاق، وظاهرة العنوسة[٣٨]. ويسعى الأدب النسوي إلى تشييد ثقافة بديلة عن الثقافة الذكورية[٣٩]. تتمرد على سلطة الرجل، وتقيم القيود التي تفرض على المرأة. فالكتابات النسوية

نوع جديد من الأدب، حطم حواجز ثقافية عظيمة الارتفاع، يعطي اهتمامًا ضئيلاً بالجنس والجسد والضعف الأنثوي ومشاعر اللذة والألم، ويتصدى للكشف عن فكر جديد، وإنسان جديد ورؤى جديدة، ويرسخ لحقل جديد من حقول الأدب، لا تلعب فيه بطلة العمل الأدبي دور الدمية ولا يقتصر دورها على تلبية رغبة الرجل وإشباع شهواته. فالأدب النسوي يكشف لنا أغوار المجتمع المغلق الذي تعيش فيه النساء سويًا، ويفشي لنا أسراره؛ ويصور لنا عمليات التفاعل في مواقف الحياة اليومية، حتى ولو كشف لنا نظرة الرجال إلى النساء، والتفاعلات غير المرئية، ووصف سلوك الطالبات في مدارس البنات عامة والمدارس الداخلية كما قامت بذلك "نوال السعداوي"؛ وحكايات البنات وأحلام المراهقات، حتى سلوكهن وأفعالهن في حقل العمل، ونضالهن لإعالة أسرهن، أو تصور الحياة الواقعية للمرأة وعلاقاتها بالرجل كأب وأخ وزوج وابن وزميل وصديق، وكيفية أدائها لأدوارها، كما تعكس الكلمات والعبارات التي تكتبها الكاتبة الواقع الاجتماعي وتصور شخصيات حقيقية كثيرة تنبض بالحياة(٤٠).

وقد كتبت الكاتبات المصريات قبل مرحلة النقلة وبعدها أعمالاً أدبية ونقدية جديدة، تصف أحوال النساء والواقع الاجتماعي المتغير، وكما نعرف كان "قاسم أمين" أول الذين نادوا بحقوق المرأة المسلوبة، وطالب بفك القيود من حولها، وإعطائها حريتها، ونادى بحقها في التعبير، علانية بصوت مرتفع، عن حقوقها المسلوبة، وكان كتابه «تحرير المرأة» بداية حركة سياسية واجتماعية، تدور حول أهداف اجتماعية كثيرة. وقد غيرت كتابات قاسم أمين التي كان وراءها الشيخ محمد عبده، مفهومات كثيرة، وقضايا عديدة تتعلق بالمرأة، وعلاقات وأوضاع كانت راسخة ومتوارثة وأشبه بالرواسب بلغة باريتو عالم الاجتماع الإيطالي. وعلى الرغم من أن الأرض لم تكن ممهدة لقبول أفكار وكتابات قاسم أمين؛ فقد واجهت حركة التحديث معارضة قوية مرة باسم الدين، ومرة باسم الأخلاق، ومرة باسم التقاليد، ولكن أنصار تحرير المرأة ثابروا ورابطوا من أجل اكتشاف النساء لأنفسهن. ومن الصعب أن نقول أن ثمة حركة نسوية منظمة في تلك الفترة؛ فعندما اهتزت أركان المجتمع المصري التقليدي الذكوري، وبدأت ملامح التغيير تنبثق رويدًا رويدًا على استحياء؛ ظهرت بعض كتابات نسوية تعبر عن بداية عتق المرأة وتمردها، وتصف أحوال المرأة في عالم الحريم، وكان صوت الكاتبة في البداية خافتًا، ولكن كان صداه بعيدًا كما كان كل صوت منعزلاً عن أصوات الأخريات؛ وكان الصوت الرافض لهيمنة الرجل هو أكثر الأصوات قبولا لدى النساء المتعلمات وأنصار تحرير المرأة من الرجال، ولكن سرعان ما ارتفعت أصوات المتمردات، وتزايدت الكتابات النسوية عامًا بعد عام بل يومًا بعد يوم.

وتنوعت الكتابات النسوية بين القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقال والنقد الأدبي، وقل عدد الشاعرات نسبيًا وكلها كتابات تعكس التغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع. كما تعني نمو شكل جديد من أشكال الوعي ضد هيمنة الرجل، والتمرد على خضوع المرأة له؛ وقد ترتب على ذلك تأنيث حبكة القصة أو الرواية، مثلما تزايدت الصور الأدبية التي تعكس مشكلات المرأة السوية والمرأة التي خرجت عن المألوف، وتبرير تصرفاتهن كضحايا للمجتمع ونتيجة أوضاع اجتماعية متردية، وتأكيد دور المرأة الإيجابي وقدرتها على الاختيار والرفض، وأن تحب وأن تكره. وقد أبانت بعض الكتابات أن قهر المرأة، استمرار للقهر السائد المترسب في المجتمع الشرقي الذي وقع على المرأة والرجل معًا، ولكن قهر المرأة تعبير عن قهر مزدوج، قهر المجتمع وقهر الرجل لها، الذي يعوض قهره، وينفث عن

خضوعه السياسي والاقتصادي في البيت بقهر المرأة، وقد رصدت بعض الكتابات لحظات التمرد الأنثوي مع القهر، والحيل الدفاعية للنساء وخاصة في المجتمع التقليدي للهروب من القهر.

وكان المطالبون بتحرير المرأة - وهم من الرجال - يؤكدون أن كسر قيود التخلف والاستبداد وتحقيق الاستقلال الاقتصادي وتحرير المرأة، كلها ترتبط بتحرير الوطن الأم سياسيًا، وصور الأدب تلك الحالة وهذه المطالب؛ فـ (أمينة) في «الثلاثية» ولدت أواخر القرن التاسع عشر، حين كان الجنود الإنجليز يعسكرون أمام بيت الزوجية، وعاشت (أمينة) في بيتها حياة قهر وخضوع وإذلال تماثل حياة المواطن، أما بناتها (عائشة) و(خديجة) فسلوكهما ثمار ثورة ١٩١٩م، أما (أمينة) في رواية «أنا حرة»، فكانت تتصرف في مناخ معاهدة ١٩٣٦، أما (ليلى) في «الباب المفتوح» فكانت ابنة المناخ السياسي والاجتماعي الذي ساد مصر في الأربعينيات، وكانت بطلة رواية «أطياف» مشاركة إيجابية في مظاهرات الطلاب في أواخر الستينيات في مرحلة اللا سلم واللا حرب، وعاشت النكسة وتأثرت بها. أما (سوسن) في «السُّكَّرِيَّة» فقد شاركت في التنظيمات السياسية اليسارية وهذه صور تبين أن الملعب لم يكن خاصًا للرجل وحده فالنساء كن يشاركن مشاركة إيجابية في تشكيل الحياة الاجتماعية والسياسية. كما حكت لنا نوال السعداوي عن طالبات المرحلة الثانوية اللاتي قرأن المنشورات الشيوعية.

فهذه المشاركة النسائية في تشكيل الواقع الاجتماعي لم تأت صدفة أو فجأة، بل حرث الأرض ومهد لها قاسم أمين وكتب لنا كتابه «تحرير المرأة»، وفي هذا الكتاب رصد خصائص المجتمع الذكوري ومكانة المرأة في هذا المجتمع. فالمرأة عاشت داخل محيط العائلة التقليدية الكبيرة الحجم؛ تابعة للرجل، خاضعة له، تأتمر بأمره، وتحتل مكانة أقل من مكانته، وكيفما كان مركزها في الأسرة، لاسيما زوجة أو ابنة، ولم يكن لها شأن، خاضعة للرجل لأنه رجل ولأنها امرأة[٤١]. وانحصر نشاطها طيلة ساعات النهار في تدبير أمور البيت وعندما يأتي المساء تتحول إلى متعة للزوج تسعى إلى تسليته، وتمتعه ليلا إذا ما جمعهما فراش واحد. وعاشت المرأة في بيئة منزلية يسودها الجهل والخرافات لانتشار الأمية. وقد صور قاسم أمين المرأة في عالم الخرافات، "فالجهل أدى بها إلى الاعتقاد بالخرافات والسحر والتنجيم وزيارة الأضرحة كوسائل للبرء من الأمراض، وطلب الشفاء من مرض أو علاج عقم أو الدعاء لزواج ابنه أو تمنى رضا الزوج...، وكانت النسوة ينفقن الكثير من دخلهن في إيقاد الشموع والقناديل على قبور الأولياء وذبح الذبائح والوفاء بوضع النذور إذا لبيت مقاصدهن[٤٢]"، أو إقامة حلقات الزار.

في رواية «قافلة الزمان»[٤٣] صور السحار حالة أم تلجأ إلى الأضرحة لعلاج أبنائها، فكتب: «داعب أذان النوم صوت المنادي قبل الفجر، الصلاة يا مؤمنين الصلاة، الصلاة خير من النوم، فهب أهل الدار من رقادهم، وقام النسوة يجهزن أبناءهن لزيارة أضرحة الأولياء عند الفجر، يلتمسون البرء من أسقامهم، وفتح باب الدار في عمامة الصباح؟ وخرج ثلاث خادمات يحملن ثلاثة أطفال، وما بلغن الشارع الرئيسي حتى افترقن، فما كن ذاهبات إلى ضريح واحد، فإن الأطفال لا يشكون من مرض واحد، فلكل طفل مرضه، وأن المشايخ لا يشفون أي مرض كان، فلكل شيخ مرض يشفيه، لقد عرفوا التخصص قبل أن يعرفه الطب الحديث - فسيدي البدن يشفي الصداع... وأولاد عنان يشفون المرضى المهازيل وسيدي شعراوي يشفي مرضى النفس والحسد، والسيدة نفيسة يزورها مرضى العيون»[٤٤]. وكانت حلقات الزار سائدة في المجتمع النسائي، في المجتمع القديم، وأمل النساء في الشفاء من المرض أو كسب رضا الزوج.

وعزف الآباء عن تعليم بناتهم، ومن تتعلم من الفتيات تتجه إلى التعليم النسوي حتى لا تستطيع البنت استخدام الكتابة في التعبير عن نزعات الشباب ومراسلة الشبان. وقد حُكى لي أن الفتاة كانت تمنع من مواصلة الدراسة الأولية خشية أن تتعلم الكتابة، وتراسل الشبان!!! وقد وصفت باحثة البادية حالة الأسر إذا ما أنجبت أنثى - وبقلم ومشاعر المرأة كتبت: «نظر المصريون - في المجتمع التقليدي إلى ولادة الأنثى على أنها خسارة تحل بالأسرة، ومدعاة للعار، وتستقبلها الحياة مقطبة والصدور منقبضة، وترى الأقارب يكثرون من الهدايات إذا كان المولود ذكرًا، ويقللون منها إذا كان المولود أنثى»(٤٥). ولم تجد النساء في هذا العالم الذي حبسن فيه أية غرابة، وفي معاملة الأزواج لهن أية شكوى. ولا من هذا السجن أية غضاضة ولا شقاء ولا عذابا؛ فهن قد ولدن في دائرته وبلغن فيه سن المراهقة والشباب والشيخوخة وكان مسرحًا في طفولتهن لألعابهن(٤٦). وقد صور نجيب محفوظ حال خضوع (أمينة) الزوجة لزوجها. وقد خطر لها مرة في العام الأول من معاشرته أنه تعلن نوعًا من الاعتراض المؤدب على سهره المتواصل، فما كان منه إلا أن أمسك أذنها، وقال لها بصوت جهوري: «أنا رجل الأمر والنهي ولا أقبل على سلوكي أية ملاحظة وما عليك إلا الطاعة فحذاري أن تدفعيني على تأديبك»(٤٧).

ولم يقتصر وصف حال المرأة على أقلام الرجال فقد ظهر في نهاية زمن المجتمع التقليدي الذكوري إرهاصات نسوية، تذكر منهن ملك حفني ناصف (باحثة البادية)، وعائشة التيمورية، وزينب فواز، وقوت القلوب الدمرداشية، ولبيبة هاشم، ومن بعدهن صوفي عبد الله، وأمينة السعيد، وبنت الشاطئ، وسهير القلماوي، وكنَّ يصورن العلاقات المحددة التي تتبادل بين الرجال والنساء داخل محيط الأسرة «لكي ينتجن وجودهن الاجتماعي»(٤٨)، وكانت بعض الكاتبات والروائيات يصفن حال المرأة السلبي، ويصورن معاناة المرأة؛ والرضا بالمقسوم واستسلامهن لقيم مجتمع الذكورة. وهؤلاء الرائدات لم ينتقدن الواقع الاجتماعي من حولهن، ولم يتمردن عليه صراحة، وكانت كتاباتهن تعيد إنتاج الواقع، وتصور الواقع المتردي للأنثى في المجتمع الذكوري تصويرًا صادقًا؛ إذ كانت كتاباتهن تخلو من إعلان العصيان على الوضع القائم؛ وتتصف كتاباتهن بعفة القلم، وانتقاء الكلمات التي لا تخدش الحياء وتكرار الموضوعات والحكايات عن أوضاعهن المتدنية وقهرهن وطغيان الذكر(٤٩). وتوصف الكاتبات الرائدات بأنهن محاربات أمسكن القلم للدفاع عن اضطهاد الرجل لبنات جنسهن، وأن كتبهن تعكس أحوال النساء، والقهر الذي يسلب آدميتهن، ومعاناتهن من قهر الرجال(٥٠)؛ فهي كتابات تعبر عن رفض الواقع الذكوري باستحياء وبصوت منخفض، ولكنهن لا يتمردن أو يثرن عليه صراحة، وتغلب على كتابات الرائدات خصائص الأدب العاطفي وتصنف ضمن أعمال الأدب الخفيف(٥١). وتظهر كتابات هؤلاء الرائدات أن مشكلتهن هي تحكم الرجال في مصائر النساء وهيمنة الرجال على أفعالهن واستجابة أكثر النسوة لهذه السلطة والخضوع لها.

لكن الصور التي رسمتها الرائدات اختفت بتغير العقود من كاتبة لكاتبة، بل كانت تتغير بتغير مراحل عمر الكاتبة، وتعكس كل فترة عمرية تجاربها وتفاعلاتها وأدوارها؛ سواء قبل الزواج أو بعده، سواء أكانت ابنة أم أختا أم زوجة أم فتاة تحب بصمت أم تحب وتحبس أمنيتها الصامتة عن الحب(٥٢). فموضوعات كاتبات الثلاثينيات أو ما قبله تختلف عن موضوعات جيل الأربعينيات والستينيات ثم السبعينيات ثم التسعينيات مثلما تتميز الكتابات النسوية في الربع الأخير من القرن العشرين عن الكتابات النسوية في العقد الأول من القرن الواحد والعشرين. ومثلما كانت الموضوعات والقضايا

تختلف من عقد لعقد. كانت أعداد الكاتبات يتزايد من عقد لعقد، وتعكس الكتابات النسوية الرائدة تحولا في مضمون وأنواع الكتابة، ويعني هذا، التحول عن قرض الشعر وحفظه وقراءته إلى تجريب كتابة القصة القصيرة والرواية ثم تحول التجريب إلى هواية ثم احتراف، ويعني أيضًا التحول من التعبير عن الانفعالات والعواطف والمشاعر بأرق الألفاظ والكلمات إلى استخدام أساليب جديدة في الكتابة تتفق مع واقعية الموضوع. وقد أدى هذا على تحول التعبير عن حاجات النفس البشرية إلى الحكي ووصف التجارب الاجتماعية التي تعاني منها المرأة ومن تتفاعل معهم، والمواقف التي تتفاعل فيها مع الآخر، والأوضاع الاجتماعية والأزمات التي يئن تحتها المجتمع.

وكانت كتابات زينب فواز وهي من رائدات الكتابة النسوية في مصر، تعبيراً جيدًا عن مرحلة التسلية والترفيه عن القارئ، ويرى بعض النقاد أن روايتها «غادة الزهراء» تعد أول رواية عربية نسائية تكتبها امرأة عربية، ويرى النقاد أنها كتبت قبل رواية «زينب» لـ محمد حسين هيكل. ورواية «عذراء دنشواي» لـ طاهر لاشين؛ حيث صدرت رواية «غادة الزهراء» عام ١٨٩٩ في العام الأخير من القرن التاسع عشر، وقد عالجت زينب فواز في هذه الرواية قضايا المرأة والمجتمع. وقد عاشت زينب فواز في الإسكندرية مهاجرة من لبنان وتقع الرواية في ٦٧ فصلاً، وتحكي وتصف حال المرأة العربية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر في عنفوان المجتمع الذكوري وقبل بداية تراجعه وانحطاطه.

وتدور الرواية حول ثلاثة محاور:

المحور الأول: أوضاع المرأة ودورها في المجتمع.

المحور الثاني: التصدي لمظاهر الخرافات ومظاهر الشعوذة والسحر والزار.

المحور الثالث: تسجيل القضايا العامة الوطنية.

ويأتي في مقدمة الرواية جزء عن أهمية فن الرواية. وتقدم لنا الكاتبة في هذه الرواية نهاية متفائلة تعكس تفاؤلها بأفكارها، وتعكس الرواية حال المجتمع في زمان كتابتها؛ فالراوية تعلي من شأن الصداقة، وترفض الشرور والمفاسد وتؤكد حق إبداء الرأي واحترام الآخر، وتعلن حق الفتاة في التعليم بل حق المجتمع، وهذا الحق إنساني وليس حلية، ولن تتحرر المرأة إلا بتحرر المجتمع والرجل. وهي ترى أن عملها الأدبي، ليس خياليًا، بل تعبير عن واقع المرأة، وتصوير حال المرأة عند الحب والزواج، وأوضحت الكاتبة في هذا العمل حق المرأة في الاختيار وأنه ضرورة حياة وحق إنساني. وبطلة الرواية كما تخيلتها الكاتبة فتاة يتصارع ويتبارز من أجلها الفرسان. وقد أشارت الكاتبة في عبارات صريحة، كانت مجهولة ومرفوضة عن مشاعر المرأة في زمانها مثل «شكلت حبه»، و«خيم حبها على جميع حواسه وقلبه»؛ «وأسكره رشيق قدها» (ص٥٠).

- رنت إليه بطرف أعرب عما في ضميرها من شعائر الحب.
- ترميه من لواحظها البابلية بسهام صائبات حتى أنه شعر بزوال ما يجد من الضعف ورجوع قواه الأصلية وطاب له حديثها.
- ها يدي أمدها إليك إشارة لعقد رابطة الود، وهكذا تعاهد الخليلان. (ص٥٦).
- وتفحص أحوالها وحركاتها إلى أن اتضح له أن قلبها مقيد بسلاسل الغرام يبلبل بلواعج الوجد والهيام. (ص٦٦).
- إن أمر الزواج يتعلق بك وليس من شأن غيرك أن يعطي به رأيًا فلا تحملي هما. (ص ٦٩).
- لو كان الزواج يحدث بالقوة، ما كنت تجد بيتًا عامراً في هذه الدنيا. (ص٧٣).
- لابد لك من الزواج، وأن كل الفتيات لابد من تزويجهن. (ص٧٣).
- الزواج لابد من شأن كل فتاة.

بعد رواية زينب فواز صدرت رواية أخرى بقلم هند نوفل عام ١٩٠٤. وقد وصفت هند نوفل باعتبارها كاتبة متمردة في زمانها، فقد تضمنت الرواية بين دفتيها خطابا من المحبوبة إلى حبيبها، وقد ينظر إلى هذا الفعل على أنه من الآثار السلبية لتعليم الفتاة وخروج عن المألوف، وأن التعليم شجعها على كتابة رسائل الغرام ولكن هذا الحب في صورته الحقيقية كان حبا عذريًا بعيدًا عن الحب المشحون بالشهوة واللذة والعشق؛ فكل أمل الحبيب أن يسمع صوتها وحديثها. والعمل في مجمله يعكس أحلام وأمنيات فتاة في تغيير واقعها المحيط بها، ويصور حال الأنثى في فترة ما من تاريخنا وقد لا يصنف باعتباره عملاً روائيًا كاملاً.

رائدة ثالثة من رائدات الرواية العربية، هي قوت القلوب الدمرداشية، وكتبت لنا «رمزة»[٥٣]. وتنقسم هذه الرواية إلى ستة أجزاء، ولم تكتب لنا قوت القلوب كلمة منشورة باللغة العربية، فرواياتها كلها كتبت باللغة الفرنسية، وهي اللغة السائدة بين بنات الطبقة الأرستقراطية قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وتحمل روايتها «عبق الشرق»، ومن هنا جاءت شهرتها، وتوصف كتابات قوت القلوب بأنها كتابات امرأة متمردة، تسبح ضد التيار، على الرغم من أنها ابنة شيخ صوفي زاهد. وعكست كل كتاباتها عالم المرأة والنساء، وصورت العناصر التي يتكون منها المجتمع البرجوازي الشرقي أيام الخديو إسماعيل، وقد أبرزت سحر حياة الشرق عامة وعالم الحريم خاصة، كما صورت أثر ثقافة الشرق على المرأة، وغاصت في أسراره، وتحدثت عن عالم الرقيق والجواري الذي ألغى عام ١٨٧٧ في عهد إسماعيل، وصورت لنا كيف كانت تعيش الجواري، مثلما صورت كيف كان يعيش الحريم، ونطاق الحرية التي كن يتمتعن بها[٥٤]. وتظهر كتاباتها عن ازدواجية الفكر وحالة التناقض بين قيم ترفض التقاليد، وتقبل الجديد، مثل كل امرأة تريد التجديد تطالب بالحرية في عصر إسماعيل، فإنها تهدف تجديد الوسائل والغايات والقيم، فتأثير أساليب التنشئة يضع قيودًا تحد من انطلاقها، فالكاتبة عاشت الازدواجية بين رفض القديم وتقاليده المتوارثة، والإيمان بالشريعة، وعالم زاهد متصوف أقامه الأب حولها، مثلما تربت وتعلمت في بيئة تنطق العربية وتحفظ القرآن، ولكنها كتبت كتابها باللغة الفرنسية، واهتمت بتصوير الحسد، وعالم الخرافات والعفاريت والجن والكتاب، وإتاحة الفرصة أمام الفتاة للتعليم وجلسات شرب القهوة ومجتمع النسوة والحرملك والمشربيات، وكيفية تنقل المرأة داخل المدينة، والخياطة المنزلية والخاطبة، والعلاقات بالغرباء.

وصفت لنا ملابس المرأة، والعذرية، والخاطبة والتقارب الطبقي والزواج؛ وأدوار كل من الرجل والفتاة في عملية الزواج، ومدى حق الأخ في أرملة أخيه، وكيف تعامل المرأة كسلعة في زمن كتابة الرواية، وموقف المجتمع من الزواج دون رغبة الأهل؛ وصورت حال الفتاة في حي باكوس بالإسكندرية، وتحدثت عن الحب والمهر، والازدواجية. ولم تنسلخ عن الواقع السياسي فصورت الفراغ السياسي، واستباحة الأب لحق تقرير مصير الابنة؟[٥٥]. ووصفت حمام السيدات، واستشهدت بعبارات تتداول بين الناس مثل «عين الحسود»، و«باسم الله». وتحمل الرواية بين طياتها تفاصيل سيرة ذاتية تطفو على السطح بين سطور الرواية. وتدور حبكة الرواية حول عالم المرأة في المجتمع الشرقي؛ العالم الذي ثارت عليه الكاتبة وتمردت على عاداته وتقاليده وطرحت الكاتبة قضايا كثيرة أهمها حرية المرأة وحقوقها. وصاغت لنا عبارات تعكس روح التمرد عندها مثل «عهد استعباد المرأة»؛ «الحق في اختيار الزوج».

كاتبة رابعة هي ملك حفني ناصف المشهورة بـ (باحثة البادية)، وصورت باحثة البادية في كتاباتها حال الأمهات في الطبقة الوسطى، وأبانت أن

حياتهن كانت حياة السجينات في المنازل، وأنهن آمنّ بأن وظيفتهن تدور داخل المنزل، وتنحصر في أعمال البيت وتربية الأولاد، وفي هذا ترنمت باحثة البادية أبياتًا من الشعر، مثل:

مجـد الفتـاة مقـامها
في البيـت لافـي المعمـل
والمـرء يعمـل في الحقـو
ل وعـرسه في المنـزل
كـم خدمـة يقـضي نظـا
م البيـت إن لـم تعمـل
مـن للـوليـد يعيـنه
مـن لـلوليـد يعيـنه

وصورت باحثة البادية المرأة في المجتمع التقليدي كونها إنسانًا يفني شخصيته في شخص الزوج، ولا تشكو ولا تتمرد، ولا تتدخل في شئونه وحاجاته الخاصة..وكان الزوج يأبى عليها أن تسأله عن عمله بحجة أنها لا تفهمه، أو عن نفقاته معتذرًا أنها لا دخل لها في شئونه، وإذا نوى الشروع في عمل عدها غريبة عنه فلا يخبرها[٥٦]، والنساء في المجتمع الذكوري كن راضيات بهذه الحياة كل الرضا، وكان هدفهن الرئيس في حياتهن الزوجية الوصول إلى رضا الزوج ومحبته، وتوفير سبل الراحة والسعادة له، وإظهار كل مظاهر الاحترام له، وكتبت باحثة البادية «إن الزوجة بتحملها أذى زوجها لا تعتقد أنها تنل منه، ولكنها تخضع صاغرة؛ لاحتياجها إلى إنفاقه عليها، أو تفاديا من أن يقال إنها طُلّقت، أو حبًا لأولادها، وخوفا عليهم أن يذلهم بعدها»[٥٧]. وصورت باحثة البادية دور الخاطبة في الأسرة التقليدية، وكيف لعبت دورًا اجتماعيًا مهما في إتمام المصاهرة بين العائلات في تلك الفترة، وكانت الخاطبة تدخل البيوت، بصفتها دلالة، وتعرف أحوال الأسر، وقد اعتمدت عليها الأسر المصرية حينئذ في إتمام زواج أبنائها وبناتها، لتعذر الاختلاط بين الشبان واحتجاب النساء في دور الحريم، وكانت الخاطبة تقوم بتقديم الصفات المتعددة عن الشاب والشابات الراغبين في المصاهرة لينتقوا منها ما يشاءون. وفي الغالب كانت الخاطبة تبالغ في أوصاف العروسين لسرعة إنجاز الزواج، والحصول على مكافأتها. وقد جرت العادة أن تذهب أم الخطيب وبعض قريباته مع الخاطبة لزيارة عدة بيوت بحثًا عن عروس لفتاهم، تتناسب ومركز الأسرة، فإن وجدن مرادهن يكشفن عن قصدهن، ويسألن عما تملك الفتاة من أملاك وحلي، وبعد أن يستعلمن عن هذه وتلك يخبرن فتى الأسرة بما شاهدن[٥٨].

وقد غالت بعض الأسر في تقدير مركز الخطابة وحكت باحثة البادية عنها وعن جدتها، «أنهن تزوجن ولم تزل عليهن التمائم، فكن يهربن في الحارة، ويبكين عند الجيران، ويأتين من المضحكات ما يبكي... وكان يفهم من الزواج أنه ضرب من الموسيقى ونصب السرادق في ليلة العرس، ولبس الحرير، والمباهاة بالأثاث، والأواني الفضية، وسرعان ما تندمج الفتاة في هذا الجو العائلي الجديد وتتكيف مع هذه الحياة الجديدة، وتعمل على خدمة زوجها، والاشتراك مع أسرته في شئون البيت، وإلا كان مصيرها الطلاق والطرد، والرجوع إلى بيت أبيها ثانية. وتصير الفتاة في الأسرة التقليدية جدة عند بلوغها الثلاثينيات من عمرها»[٥٩]. وعكست لنا باحثة البادية طمع بعض المتقدمين إلى الزواج في ثروة العروس ومقدار حليها وأعادت باحثة البادية طرح السؤال التقليدي.. ماذا عندها، وهما كلمتان يفتح بهما الخاطب حواره... ولا يقال غير ذلك، ومتى وجد المال تمت المصاهرة ويسرت أمور الزواج في بعض أسر الطبقة الوسطى[٦٠]. ففي المجتمع التقليدي، كما صورته زينب فواز وقوت القلوب الدمرداشية؛ وباحثة البادية، كانت سيطرة الرجل وهيمنته على

المرأة، وخضوع المرأة للرجل، من المسلمات، وأمورًا طوعية وإرادية، وكان خضوع المرأة «جزءًا من نسق القيم على مستوى اللاوعي»[٦١]، وهذا الخضوع النسوي وهذه الهيمنة الذكورية لم تأت من فراغ، فواقع المرأة كان إفرازًا طبيعيًا لرواسب تاريخية متراكمة تؤكد النظام الذكوري المهيمن؛ فالتقاليد والعادات والمعايير والعناصر الأخلاقية كلها ترفع من شأن الرجل، وتدني من مكانة المرأة وكانت هناك عمليات ونظم اجتماعية كثيرة تسهم في ترسيخ وإعادة الهيمنة الذكورية، وسلطة الرجل، وإذعان المرأة؛ ابتداء من عملية التنشئة الاجتماعية، والنظام التعليمي، والفهم الخاطئ لبعض رجال الدين؛ وكلها عوامل ترسخ تميز الذكر منذ أن كان صبيًا، وتربي البنت على الفضائل السلبية مثل إنكار الذات والصمت وكلها تسهم في إعادة إنتاج السيطرة الذكورية، وإذا كانت بعض النظم الاجتماعية قد أسهمت في ترسيخ مكانة الذكر، فعلى الخلاف من ذلك ويقابل هذا الواقع بالتضاد نشأت نظم جديدة، وأسهمت بعض النظم - إن لم تكن هي نفسها- في أفول هذه السيطرة وتقويضها، مثل التعليم، ووسائل الإعلام ابتداء من السينما مرورًا بالإذاعة من خلال الأغنية والتمثيلية والأحاديث التي تدعو إلى التحديث، وانتهاء بالتلفاز، الذي أحدث انفجارات متتابعة في بنية المجتمع التقليدي. وقد صور نجيب محفوظ إذعان الزوجة لسلطة زوجها وعكست شخصية (أمينة) شخصية الزوجة السلبية الأكثر استسلامًا، ومقابل الاستسلام لسلطة الرجل صور إحسان عبد القدوس (أمينة) في رواية «أنا حرة» وهي طالبة فهمت الحرية فهمًا خاطئًا، وخضعت لرغبات وشهوات الجسد، وتمردت على تقاليد الزواج مثلما تمردت على سلطة العمة وزوجها. فـ (أمينة) بطلة «أنا حرة» شخصية تعاني من الازدواجية في فترة النقلة؛ فهي فتاة تتمرد على السلطة الأسرية، وتقاليد المجتمع وفي الوقت نفسه تذعن لسلطة الجسد.

ومن جيل الرائدات عائشة عبدالرحمن المعروفة بـ (بنت الشاطئ)، وكتبت بنت الشاطئ «سيدة القرية»، وهي رواية تعبر وتعكس ما تضمره الكاتبة من أفكار، بلسان امرأة، تتعرض للقيم التي تتوحد بها في بداية مرحلة النقلة، وتصور المرأة ضعيفة سلبية. أيضًا كتبت الكاتبة المتخصصة في الدراسات الإسلامية رواية «امرأة خاطئة»، وهي عمل ناضج يحمل مقومات الرواية وتعالج الرواية علاقة محرمة بين الخادمة ناعسة وسيدها، وقد تركها أبوها في القصر لخدمة أهل القصر بمن فيهم السيد الذي يمتلك أرض القرية ومن عليها! ويأمر فيطاع. تعالج الرواية مشكلة «الحرام»، وثمرة هذا الحرام نتيجة العلاقة الآثمة بين الخادمة وسيدها؛ وتصور الرواية ما يحدث في مجتمعين مختلفين، مجتمع السادة أصحاب الأرض بما فيه من رقص وعطر وضحكات، ومجتمع الفلاحين الذين يسكنون الأكواخ المبنية من طين، ويعيشون حياة مظلمة وظالمة، ويئنون من وطأة الفقر.

من الرائدات في كتابة الرواية الصحفية أمينة السعيد، وقد اختارت أمينة أفكارها وشخصياتها من المجتمع، سواء الطبقة العليا أو الدنيا. وقد اختارت أمينة السعيد أبطال شخصيات أعمالها من الواقع الاجتماعي الذي تفاعل معها بوصفها صحفية، فقد اختارت أبطال رواية «آخر الطريق» بتأثير عملها الصحفي، وقصة الطريق قصة من قصص الحياة ومأساة واقعية حدثت في المجتمع المصري وأبطالها مصريون، وضحيتها الأول مصري عاش أطوار حياة متغيرة، وانتهى به في آخر الطريق إلى حالته الراهنة من فقر وبؤس (أمينة السعيد الطريق، ص١٠)، وقد صورت أمينة السعيد في رواية «آخر الطريق» حالة امرأة أشيع عنها أنها أحبت مرة، وأنها قد سمعت ذات مرة في صباها أنها كانت أجمل نساء عصرها وأكثرهن أناقة ودلالاً، ولكن قصة حبها لابن عمها أقصت الخاطبين عن بابها؛ لأن

الناس في ذلك العهد كانوا ينكرون الحب على المرأة، وينفرون أشد النفور ممن تسلم قيادة قلبها بنفسها[٦٢]. ويقول عنها الناقد رجاء النقاش إن أهم ما يلفت الانتباه في كتابات أمينة السعيد أنها كتابات تعكس الأدب الموضوعي وهذه الموضوعية تتيح لأدب أمينة السعيد أن يعيش في هذا الجيل، وفي غيره من الأجيال محتفظًا بنماذجه الإنسانية[٦٣].

وقد صنورت سهير القلماوي الأستاذة الجامعية في روايتها «أحاديث جدتي» مدى التغير الاجتماعي الذي حدث في عالم المرأة في الثلاثينيات من القرن العشرين، ذلك التغير الذي يعكس التغير في مكونات شخصية المرأة، وكتبت: «فتاة اليوم تعرف عن الحياة ما لم تعرفه فتاة الأمس ولذلك كانت آراؤها تختلف.. ونظراتها تختلف، وأعمالها تختلف والسعادة التي تقنع بها فتاة الأمس تراها فتاة اليوم... سعادة زائفة لا تستحق تقديرًا»[٦٤]. ومن مؤلفاتها «ثم غربت الشمس»، و«الشياطين تلهو»، و«قصص من مصر». وترفض سهير القلماوي تصنيف الأدب على أدب نسائي وأدب رجالي، وترى أن الأدب إما أن يكون أدبًا أو لا يكون، ووافقت على أن هناك أدبًا بأقلام النساء، وترى سهير القلماوي أن الرجل الأديب يعبر عن المرأة تعبيرًا أكثر قدرة مما تعبر به المرأة عن نفسها[٦٥].

إن الجديد في كتابات الرائدات، أنه كان يتزايد عامًا بعد عام وصف الحياة الواقعية، واستخدام كلمات من الواقع بعيدة عن القافية والسجع والوزن، واختيار موضوعات من صميم الحياة، ورسم شخصيات تنبض بالحياة، ويعشن في بيئاتهن الاجتماعية، ويتفاعلن مع كل صور التفاعل، وكان هذا التحول من الرومانسية البحتة إلى الواقعية في الكتابة النسائية استجابة لتغيرات اجتماعية وثقافية تعيش النساء في حقولها الاجتماعية، وهذه التغيرات بدأت تهز مكونات المجتمع. ولكن الأرض لم تكن ممهدة بقبول التغير؛ إذ كان هناك اتجاهان يتصارعان بسبب مكانة المرأة المصرية، فنجد اتجاهًا ينادي بأن المرأة للبيت، والآخر يعارضه. وبقلم المرأة صور هذا التعارض وكتبت إنجي أفلاطون تقول: «بأن هناك صراعًا بين تيارين، تيار التقدم الذي فتح للمرأة المصرية آفاقًا جديدة في سبيل الإسهام الفعال في حياة المجتمع الاقتصادية والثقافية والسياسية والعملية، في سبيل التحرر من رقبة الرجل وتنمية قدرتها ومواهبها وثقافاتها وإمكانياتها؛ وتيار الرجعية الذي يدفع المرأة إلى التخصص في الخدمة المنزلية وإبقائها سجينة البيت لا تدري عن المجتمع الذي يضمها شيئًا، فتفنى شخصيتها في شخصية سيدها المطاع الأب أو الزوج أو غيرهما وتكبت مواهبها وإمكانيتها»[٦٦]. ولقد ترتب على القبول الاجتماعي لسيطرة الذكر على الأنثى، ورفضها ذلك، وإن كانت لا تستطيع البوح بما تعانيه، وشعورها بالخزي والمهانة والحياء والاضطهاد والقلق، والشعور بالذنب وحمرة الوجنتين، واحترام الآخر؛ والتوجس ريبة، وعدم الثقة في النفس والسخط المكتوم، وكلها مظاهر التعبير عن إخضاع الذات، ولكن هذه المشاعر المكبوتة، وتأثيرات السيطرة الذكورية في أعماق اللاشعور، ولا تمحو بالرغبة والإرادة[٦٧].

وصور بعض الكتاب المرأة في المجتمع التقليدي في أعمال كثيرة على أنها رمز للجنس ومخلوق جميل يثير شهوة الرجل، مثلما هي منبع الحنان والعطاء بلا حدود، وصور بعض الكتاب المرأة إنسانًا مطيعًا. خاضعا للرجل، تطلب حمايته. ونجد في مقابل المرأة المطيعة، كانت وصيفة غير طيعة في قصة الأرض، فـ وصيفة لم تكن طيعة سهلة المنال. كما قد قدم هيكل في أول رواية عربية شخصيتي: (زينب) و(عزيزة). فالأولى قروية والأخرى أرستقراطية، وعلى الرغم من المسافة الاجتماعية الشاسعة بينهما وتباين طريقة حياة كل منهما؛ فالفتاتان خضعتا لإرادة الأسرة، ورضخت كل منهما وتزوجت بمن اختارته إرادة الأسرة؛

ووأدت حبها. وقد امتلأت الأعمال الأدبية الرائدة بصور أدبية عن الحب الصامت، أو الحب من جانب واحد، والزواج والطلاق والهجر وبيت الطاعة، وكانت مكانة المرأة هامشية في هذه الأعمال.

ولقد كانت الرواية المصرية في بداية نشأتها محصورة الجوانب محدودة الموضوعات، ويرجع ذلك إلى خروج العنصر النسائي من حياة المجتمع. فلم يبق أمام الكُتاب الذين يريدون واقعية الأدب إلا أن يكتبوا قصصًا تدور معظمها حول شخصيات غريبة عن المجتمع(٦٨)، أو اقتباس شخصيات من الروايات الغربية، غير شائعة أو مألوفة أو معروفة في حياتنا، وقد ترتبت على ذلك كتابة روايات وأعمال تدور حول علاقات غير شريفة وغير مسموح بها أخلاقيًا ودينيًا، ولكن تزايد اندماج المرأة في الواقع الاجتماعي وتزايدت فرص الاختلاط والمشاركة، وكلها عوامل أسهمت على تزايد الوعي بالواقع الاجتماعي، والتعرف على مشكلات المجتمع، ومن ثم اتساع مجال القضايا التي تعكسها الأعمال الأدبية وتصورها الكاتب أو الكاتبة. وقد قدم هؤلاء الكتاب والكاتبات شخوصًا بألوان مختلفة متباينة؛ فلم تعد البطلة إنسانًا هامشيًا، أو من جرحت عفتها، أو من تقابل حبيبها في الخفاء، أو مثل (سلوى) في «مهب الريح»، ولقد لعبت المرأة في بعض الروايات شخصية البطلة الرئيسة الصامدة، التي تؤدي دورًا إيجابيًا. وهذا يعني أن المجتمع لم يعد مجتمعًا ذكوريًا يمارس فيه الذكور ما يشاءون ويفعلون ما يريدون، بل تحول إلى مجتمع إنساني تتساوى فيه أقدار وحقوق وواجبات الذكور والإناث ولم تعد الشخصية النسائية توجد للمتعة والتسلية وإشباع الرغبات المكبوتة لدى القارئ أو القارئة.

وكان المجتمع الذكوري يحلل للرجل أفعالاً حرمها على النساء؛ فهذا المجتمع لا يغفر للمرأة الأفعال الشائنة والخيانة، بل حتى إعلان مشاعرها. ولذا كان المصير المحتوم للشخصيات النسائية اللاتي يتجاوزن الحدود الأخلاقية، ويخرجن عن المألوف أو يمارسن أفعالاً جنسية محرمة - تدميرَ الذات سواء بإرادتهن، أو ينبذهن المجتمع، مثل (حميدة) في «زقاق المدق» و(نفيسة) في «بداية ونهاية»، وبطلة «الحرام»، وشخصية (هنادي) في رواية «دعاء الكروان»، والخادمة (خضرة) في رواية «الأرض» التي وجدت ذات صباح مقتولة. لكن البطلة في المجتمع المتغير، وعلاقاتها بالأب والأخ والزوج والزميل، وتفاعلاتها في مواقف التفاعل، تعكس وضعها الجديد بوصفها إنسانًا يفكر ويتأمل ويشعر ويحب ويتألم ويواجه مواقف الفساد الاجتماعي ابتداء من إغراءات الرشوة، وتصور الكتابات النسوية صورها المتباينة في المجتمع سواء المرأة الطبيعية أو الشاذة، ورؤاها للعالم، وتفاعلاتها مع الرجل. ومسئولياتها تجاه الأسرة، وهل هي ضحية المجتمع؟، أم هي الجزار/الجاني في مجتمع افتقد التماسك الاجتماعي، وتغيرت فيه المراكز والأدوار.

وقد صور الكتاب والكاتبات المرأة في المجتمع المتغير صورًا مختلفة في مواقف متغايرة. فالكتاب صوروا المرأة العاملة والطالبة والفلاحة (زينب)، و(وصيفة)، و(زهرة) وبنت البلد (حميدة)، وابنة الطبقة الأرستقراطية والمدللة (عايدة شداد)، وابنة الطبقة الكادحة، (سوسن حماد) في «السُّكَّرِيَّة»، و(نفيسة) في «بداية ونهاية»، أيضًا صورة العلاقات النسائية في الثلاثينيات وبعض الظواهر الاجتماعية التي ينفرد بها عالم المرأة مثل الزار وإعداد البنت للزواج وظاهرة المقابلة النسائية كل أسبوع، والأم المتعلمة، والمعيلة (نفيسة) في «بداية ونهاية»، وواجبات الزوجة والأم، وانصراف الأمهات إلى تربية الأولاد والتفاني في خدمة الزوج خشية الزواج بأخرى(٦٩)، وأفعال زوجة الموظف الشريف في مواجهة الغلاء، وعلاقاتها بأخت زوجها التي تحتمي بأخيها ضد الزمان. وقد احتلت البغي صورًا

كثيرة في كتابات الرجال، مثل: محفوظ، وإدريس، وإحسان، أيضًا صور نجيب محفوظ وإحسان وإدريس اغتصاب الفتيات، وهؤلاء الفتيات نجدهن في «الكرنك» لـ نجيب محفوظ، و«الحرام» لـ إدريس، و«أنا حرة» لـ إحسان عبدالقدوس. وقد فرق إدريس بين السلوك المعيب والسلوك المحرم»؛ فالحرام صفة للسلوك غير المقبول في القرية، أما العيب فهو السلوك الشاذ في المدينة مثل الرشوة أو التمرد على الواقع الاجتماعي.

لذا فلم تكن غريبًا أن تمتلأ الأعمال الأدبية بصور البغي «المومسات والاغتصاب»[٧٠]. وفي رواية في «قراز الهاوية» كتب طاهر لاشين - وهو من الرواد الأوائل- موضوعًا محبوبًا لدى مجموعة الكتاب وهو المرأة البغي، ويقول يحيى حقي: لا تجد شابًا يبتدئ في الأدب إلا ويكتب عن البغي، ويهدف الكاتب نصرة البغي، ووصفها بأنها ضحية سوء معاملة الزوج[٧١]، أو غرر بها من السيد أو الحبيب. وصور محفوظ في «اللص والكلاب» المرأة البغي (نور) وهي امرأة من الطبقة الدنيا. أيضًا صور (إحسان شحاته في رواية «القاهرة الجديدة» تمارس الحرام مع رجل في سن أبيها.

لقد تغيرت صورة المرأة في الأعمال الجديدة بعدما تراجعت الهيمنة الذكورية وانبثقت قيم جديدة، وتعلمت الأنثى وعملت خارج محيط الأسرة عملاً ثابتًا مقابل أجر منتظم، فلم يعد الكتاب والكاتبات يعيدون إنتاج صورة المرأة التي رسمها الرجل في الأدب الذكوري[٧٢]، أو رسمتها قوت القلوب وباحثة البادية، وزينب فواز، بل إنتاج صورة جديدة أفرزها الواقع المتغير الجديد، بما يتضمن من أضداد وصراعات. أيضًا تحمل بعض الكتابات النسوية الحديثة روح التمرد على الوضع القائم، وإن تباين صوتها بين الارتفاع والانخفاض، وكلها ترفض تهميش دور المرأة، مثلما تتمرد على ترسيخ قيم مجتمع الذكورة، وكلها تعكس هموم المرأة في المجتمع المتغير. وترمز شخوص هذه الكتابات النسائية الجديدة إلى أوضاع جديدة، وتكشف أن المرأة تعيش فوق سطح صفيح ساخن؛ فلا هي راضية عن طريقة الحياة التي عاشتها الأمهات والجدات، ولا هي مستسلمة للوضع الراهن، فالمرأة الجديدة تعيش مرحلة صراع؛ وصراع داخلي مع نفسها، وصراع خارجي مع الآخر، يحيط بها في كل المواقف. وهذه الكتابات النسائية تكتب وتقرأ باعتبارها نتاج تفاعل المرأة مع الواقع المتغير، الذي يؤثر على المرأة، مثلما يؤثر على الرجل.

وإذا ما أجرينا مقارنة بين كتابات الرائدات، وكتابات المعاصرات، يبدو جليًا التغيرات التي طرأت على الكتابات النسوية. فلا تحكي لنا الكتابات النسوية عن الطعام والترفيه، وعلاقات المرأة بالرجل، وسعيها لإرضاء شهواته، بل تحكي لنا عن أيام الخطوبة والعلاقات الزوجية والتمييز في العلاقات الأسرية، والطلاق وآثاره على الزوجة والأولاد، ومشاعر الفتاة المراهقة، وأعباء الجسد النامي في تلك المرحلة، ومشاعر المرأة إذا ما خانها الزوج، وصورة الزوج الخائن، والصديقة الغادرة، وانتقام الزوجة لكرامتها[٧٣]، ومكانة الرجل عند المرأة. وبعض الكاتبات كن يؤمن بأفكار واضحة أردن نقلها للآخرين، باعتبار أن الكتابة النسوية خطاب إلى الآخر، يكشف خروج المرأة من حالة الصمت إلى مرحلة التعبير عن موقفها مما يحدث في المجتمع. وتعكس الكتابات النسائية صورًا إيجابية عن المرأة، مثل صور المرأة المعيلة لأسرتها، والمرأة المتماسكة الصامدة في فترات الأزمات، وتحولها إلى إنسان مشارك ومساهم في قضايا الوطن، مثل (ليلى) في رواية «الباب المفتوح»، من تأليف لطيفة الزيات؛ مشاركتها في النضال القومي تلك المشاركة التي ترفضها الأسرة وكان الباب مفتوحًا على الحرية والحب، فالباب

ليس مواريًا وليس مغلقًا أمام التجديد. ويعترف بأن رواية «الباب المفتوح» - التي صدرت بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ بسنوات- أول رواية ناضجة نضوجًا فنيًا، وتحمل الصفات الفنية للرواية التي تكتبها امرأة. وتعبر رواية «الباب المفتوح» عن مطالب المرأة التي هي مطالب المجتمع منذ الأربعينيات، كما تعكس أوجاع وآلام وهموم المرأة المصرية، ومزجت فيها الكتابة بين الواقع السياسي والاجتماعي وتفاعلهما معا، فصورت الكاتبة نشاط الطلبة والطالبات في أثناء حرب ١٩٥٦ وتعكس لنا الرواية عن رؤى جيل شباب الأربعينيات للعالم، وهو الجيل الذي تنتمي إليه الكاتبة، وهي مثل كثيرات من الجامعيات من بنات جيلها اللاتي كن يؤمن بالمشاركة في النضال القومي، وقد اعترفت الكاتبة بأنها عندما تكتب، تكتب بوصفها إمرأة، وأنها قادرة على وصف الرواسب الاجتماعية التي تتوحد بها المرأة، وتعترف الكاتبة بأنها عاشت كل أنواع القهر الذي كان ينزل بالمرأة، كما كانت تسعى عن إيمان بضرورة إزاحة ميراث ورواسب هذا القهر الاجتماعي.

وكانت (ليلى) بطلة الرواية فتاة متمردة، ثائرة على الوضع الاجتماعي، وتؤمن في الوقت نفسه بفكر تقدمي تعرفت عليه في أثناء فترة الدراسة الجامعية، وتعكس هذه الفتاة حال مصر كلها في فترة تبدأ من عام ١٩٤٦ وتنتهي في عام ١٩٥٦، كانت في هذه الفترة مصر حبلى بالثورة السياسية والاجتماعية، وفي منتصفها قامت ثورة ٥٢، وخلع الملك... وقام النظام الجمهوري وبعد سنوات كان قرار إعلان تأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي - وتعد الكاتبة إنسانًا مناضلاً في سبيل وطنه، يؤمن بأن الفرد الحر لا حياة له إلا في مجتمع حر، وأن قهرها بوصفها إمرأة إفراز طبيعي في مجتمع مقهور لا يضم إلا المقهورين. وعلى الرغم من أن الرواية في معناها الظاهر تتحدث عن مرحلة جديدة ينفتح فيها الباب أمام التجديد؛ فإنها في معناها الكامن عكست وصورت مشكلات المرأة والجامعيات في فترة النقلة وأن التحول - سواء التحول السياسي أم الاجتماعي - لم يكن سهلا.

صورت لطيفة الزيات مفهوم الزواج عند الفتاة الحديثة، وبينت لنا كيف تغير مفهوم الزواج عند فتاة الأربعينيات والخمسينيات عن جيل الجدات والأمهات، وكيف صار مغايرًا في معناه لمفهوم الزواج عند فتاة الأسرة التقليدية. فكتبت لنا:

«وسادت فترة سكون ثم قالت ليلى في وجوم:

- عارفين حكاية هنادي، مابتروحش أبدا من دماغي، بتخليني دايمًا أعتقد أن البنت النهاردة ما بتقدرش تعيش زي أمها ما كانت عايشه.

وقالت سناء:

- العقلية قطعًا اتغيرت، بالنسبة لأمهاتنا، الزواج كان قسمة ونصيب مكتوب على الجبين، لا الواحد يقدر يغيره ولا يهرب منه، ضروري يتقبله زي ما هو، بالنسبة لنا الوضع اتغير؛ لأن عقلية الحريم اتغيرت، البنت النهارده ما تقبلش الوضع اللي كانت أمها بتقبله...

وقامت سناء وهي تضحك ووقفت عديلة في وسط الحجرة، وقالت في سخرية:

- المسألة مش مسألة هزار يا عديلة، أنت زي أمك، أفكارك زي أفكار أمك، أمك اتجوزت من غير حب؛ لأنها ما كانتش تقدر تعمل غير كده، ما كانتش تقدر تختار، وإن اختارت ما تقدرش تتجوز اللي اختارته، أمهاتنا كانوا حريم، وملكية للأب، تستغل عقد الزواج، ولكن احنا مالناش عذر، التعليم واتعلمنا، كل شيء وفهمناه وضروري نتحكم في مصيرنا»[٧٤].

وتبين لنا من أقوال بطلة رواية «الباب المفتوح» أن الزواج ابتداء من منتصف القرن العشرين أصبح مسألة شخصية تهم الفتاة والفتى وحدهما، ولا دخل لكثير من الأسر في تقريره، وقد تغيرت الأسس

التي يقوم عليها الزواج في العصر الحديث، وزاد الاهتمام بالصفات الفردية كالشكل والجمال، وخفة الروح، وقوة الشخصية، والتوافق النفسي، وتقارب الميول كأسس مهمة يقوم عليها الزواج، دون النظر إلى الصفات العامة بوصفه مركز الأسرة الاقتصادي والاجتماعي، أو قدرة الفتاة وإجادتها لأعمال البيت وفن الطبخ، والطريز، التي كانت شرطا للزواج في المجتمع التقليدي.

نموذج آخر من الكاتبات المعاصرات المتمردات هي الطبيبة نوال السعداوي، ونوال منذ أن كانت طالبة في القسم الداخلي بالمدرسة الثانوية، وفي أثناء المرحلة الجامعية كانت ثائرة على الأوضاع السياسية، وفي المدرسة الثانوية قرأت منشورات اليسار، كما ثارت على القيود التي صنعها المجتمع وكبل بها تصرفات وفكر المرأة؛ فـ نوال هي الكاتبة الأكثر تمردًا بين الكاتبات، ولكنها تعد من وجهة نظر بعض الكتاب أكثر محافظة من أليفة رأفت[٧٥]. كان جسد المرأة موضوعًا أساسيا في كتابات نوال السعداوي بنت الريف التي درست الطب ومارسته ثم هوت الكتابة، فاحترفتها، وهي تكتب دومًا أن جسد المرأة جسد مشغول باسترداد استقلالية ولا يعبر عن الرغبة إلا بما يتوافق مع المعيار الاجتماعي، وتضم دفتي كتابها «مذكرات طبيبة» كيف نبتت الجذور السياسية للكتابة بين جدران القسم الداخلي للبنات المغتربات في المدرسة الثانوية وعلاقات الفتاة الأسرية، والوضع الطبقي، وعالم النساء غير الظاهر للرجال في الريف، ومعاناة الأب في تربية الأولاد بسبب ظروف الحرب وتمردها على الزواج، وإصرارها على التعليم ونشاطها في الجامعات، وكيف نالت قرار تعليمها المجاني طوال فترة الدراسة الجامعية، ومثلما حكت لنا عن تصرفات الطالبات في المدرسة الثانوية ابتداء من الترفيه حتى التجنيد في العمل السياسي السري، وقراءات التلميذات في العطلة الأسبوعية، كما حكت لنا عن أيام الدراسة الجامعية والنشاط الطلابي ثم صورت العلاقات بين الأطباء وطبيعة عمل الطبيب في الريف.

وفي رواية «امرأة عند نقطة الصفر» تمردت نوال السعداوي على المعايير الاجتماعية، وخصوصا المعايير التي تتعلق بعملية التنشئة التي تهدف إلى توجيه السلوك الخاص بالأنثى أو الذكر، تلك المعايير التي ترسخ التمييز بين الذكر والأنثى، ورقي جنس الذكر وتميزه وخضوع جنس الأنثى. وأسهمت نوال السعداوي في رواية «الرواية»[٧٦] في تغيير مفهوم الأدب النسائي، ومفهوم البطل. إن «الرواية» اسم رواية، والرواية هي البطل فيها؛ فمعظم الأشخاص كانت لديهم مشكلة مع الكتابة تؤرقهم. فمن أجل «الرواية» ماتت الراوية كما ترين في المستشفى، أما (رستم) فرجل سياسة وكاتب في الوقت نفسه، يتربح من الكتابة، (نورية) بطلة الرواية فتاة في الثالثة والعشرين من عمرها، تكتب روايتها الأولى، وهي فتاة ممشوقة القوام، من طول السير سعيًا وراء الرزق. تعبر الرواية عن الانغماس في الواقع المرير في مجتمعنا، وتعترف الكاتبة بأن الشخصيات حقيقية. فالبطلة (نورية) كانت طوال الرواية فتاة بلا اسم، وبلا شخصية، ولم يذكر اسمها إلا قرب النهاية: فتاة من قاع المجتمع، تريد أن تطفو وتحقق تطلعاتها وأن تظهر موهبتها في الكتابة، وعلى الرغم من كونها غير متعلمة وغير جامعية، لديها إحساس يدفعها إلى محاولة كتابة الرواية، ولعدم امتلاكها أية سلاح من أسلحة المواجهة، انغمست في الوحل إلا أنها لم تتلوث، وعاشت حياة مشتركة في المسكن والبؤس، مع صحفية تجاهد من أجل البقاء.

تتميز كتابات نوال السعداوي بأنها تصرخ صرخة مكتومة معبرة عن شيء، وهذا الشيء لا تبوح به الكاتبات الأخريات. وتعكس كتاباتها حالات التغير الاجتماعي؛ ومحاولة التعبير عن

رغبة ترفض السيطرة الذكورية، وتعبر عن الوعي بالذات، والتمرد، وهي بوصفها كاتبة نشأت في الريف؛ وابنة معلم طاف بها من الريف إلى المدينة؛ لذا كانت أكثر وعيًا بمشكلات المجتمع، والتاريخ، وأكثر إدراكًا وفهمًا لمعاناة المرأة والرجل. ونوال السعداوي فتاة متمردة منذ طفولتها، وأيام الدراسة في المدرسة الثانوية، وليالي القسم الداخلي شاركت في المظاهرات الطلابية، وكانت تتنافس داخل أسرتها لتحقيق تفوقها على ذاتها وأخيها في المرحلة الثانوية، نوال الفتاة الريفية المتمردة أكثر الكاتبات إثارة للجدل، ورمز للحراك الاجتماعي والمهني والتعليمي، الرافضة لما هو قائم، أخرجت لنا كتابات تعكس روح التمرد عند الكاتبة، لا روح الاستكانة، تهدف من كتابتها إبلاغ القراء بالتجربة النسوية، وما يتصارع داخل المرأة. زارت المعتقلات السياسية بالقوة، ونزلت ضيفة بالإكراه، كتبت رواية «سقوط الإمام»، وهي قصة مستوحاة من حادث المنصة، وهي رواية مصادرة وكتبت بعض فصولها وهي في السجن، وبشجاعة خرجت عن المألوف والمطلوب، وكتبت لنا عن السلطتين: الدينية والسياسية، وطرحت لنا في هذه الرواية مدى مشروعية الحوار مع الآخر، وطرحت تساؤلات عن الخالق، وتطرقت إلى الحديث عن السلطة والتسلط، وأزمة النقد في مصر، وكلها موضوعات غير تقليدية، وغير مطروحة وصورت في الرواية الظروف الاجتماعية التي تخضع لها بعض الشخصيات، وتحولها إلى شخصيات مأزومة. كانت نوال الروائية مثل أليفة رأفت تحاول أن تفضح في كتاباتها عما يعترك في المجتمع من ازدواجية، وصورت الفساد والنفاق، وصورت مظاهر الاستهانة بعقلية الإنسان المصري، كأنه إنسان غبي.

وتوصف بعضُ الكاتبات أحيانًا، بالمتمردات أو أشباه المتمردات، لا يعشن خارج إطار الزمان والمكان، ولم يهربن من الواقع الاجتماعي ولم يصورن أحلامهن مع الرجال، بل هن إفراز طبيعي لواقع اجتماعي متغير، فهؤلاء الكاتبات عندما كتبن يصورن النظام الاجتماعي وتناقضاته وحالة استبعاد المرأة واستعبادها في الوقت نفسه، وحالة الازدواجية التي يعانين منها في مرحلة النقلة، كن رافضات للقيم الذكورية، ويبحثن عن معنى جديد للحياة، وقدمن نماذج إيجابية وسلبية من البشر، تفاعلن معها وخبرنها بوصفهن نساءً.

أما رضوى عاشور مؤلفة «أطياف»[٧٧] أستاذ الأدب الإنجليزي فقد نشأت في بيت علمي وبيئة متدينة محافظة، جدها لأمها عبد الوهاب عزام الأستاذ الجامعي، مثلها مثل قوت القلوب الدمرداشية ابنة الصوفي، ونوال السعداوي ابنة مدرس اللغة العربية، كل منهن اتخذت الكتابة وسيلة، وإن اختلف الهدف، وتعد «أطياف» من كتابات أدب السيرة، تحكي عن طفولتها وأسرة أبيها وعلاقتها بزوجها الذي يعيش لاجئًا وزملاء العمل، والأنساق الاجتماعية التي تتفاعل معها كلما كبرت في العمر؛ واتجاهاتها من قضايا سياسية وأحداث قومية حقيقية والحركة الطلابية في الستينيات وأوائل السبعينيات، والمقارنة بين «أطياف» رضوى عاشور، و«رمزة ابنة الحريم» لقوت القلوب واجبة، فالمسألة الزمانية بين كتاب قوت القلوب صاحبة أول رواية نسائية، وكتاب رضوى قد يبلغ قرن من الزمان، فقوت القلوب ولدت عام ١٨٨٢، وماتت عن عمر يناهز ٧٦ عامًا، ونشرت عملها عام ١٩٣٧ قبل ولادة رضوى عاشور بعشر سنوات، أما رضوى فولدت عام ١٩٤٦، وكتبت عملها وانتهت منه عام ١٩٩٨، وماتت عام ٢٠١٥، واعتمدت قوت القلوب على تصوير الواقع والحكي في عصر الحريم، أما رضوى فاعتمدت على كتب التاريخ وأشعار الشعراء وفقرات مما كتب في الصحف واعترافات بعض المناضلات وأقوال الشهود الذين عاشوا الأحداث، سواء بخط اليد أو منسوخة على الآلة الكاتبة، والأشرطة وأوراق

مصورة وشهادات الشهود من الفلسطينيين إزاء محاولات الاستيطان الصهيوني[٧٨]، واشتراكها في بعض الندوات العالمية.

وصفت لنا قوت القلوب عالم الحريم في فترة مهمة من تاريخ مصر الاجتماعي وصورت معمار المنزل وصورت المشربية، ومجتمع النسوة وعاطفة الغيرة، والحجاب الأسود، وكيفية تنقل المرأة داخل المدينة، وتعدد الزوجات، والخاطبة والجواري وتسلية السيد، والتنشئة الاجتماعية للأبناء، والعلاقات الوالدية والمهر، والصفات المفضلة للزوجة، وجهاز الابنة عند الزواج وعالم الخرافات الذي يحيط بالمرأة، وتعليم البنت، وطريقة حياة الطبقة الموسرة، ومفهوم الحب كعتبة الباب إلى الزواج فـ قوت القلوب وصفت عالم الحريم وحده، وكأنه عالم منعزل عن العوالم الأخرى. أما رضوى في «أطياف»، فتنقلت بنا عبر التاريخ، منذ طفولتها، بل قبل ولادتها، فحكت لنا عن تاريخ جدها. وكيف انتقل من موطن رأسه إلى مدينة بلبيس، وعكست لنا صورًا من تاريخ مصر السياسي. بدأت محاولات رضوى في الكتابة عندما كانت طالبة؛ طلب منها كتابة موضوع إنشاء تصور فيه كل تلميذة ما في نفسها - فكتبت عن النيل والبيت والأم والأب والأخوة، وما تفضله من حلويات وفواكه ومن الكتب ورائحة الكتب الجديدة وآراء الناس فيها[٧٩]. ولكن المدرسة انتقدت ما كتب لما به من أخطاء نحوية وهجائية، واتهمتها بالغرور... وكان هذا النقد بداية تكوين أستاذ جامعي ملتزم وكاتب صاحب مبدأ. وحكت لنا في «أطياف» علاقاتها بزوجها الفلسطيني الحاضر الغائب المتجول. وكيف تزوجا وكيف تلاقيا؟ ومشاعر ابنها لغياب أبيه، وما يعانيه بسبب اتجاهات أبيه السياسية، وترى أن الحياة التي تحياها حياة جهاد، جهاد الترحال وجهاد العمل، والجهاد مع المرض.

ولم يكن (كريم) الابن - في الرواية- يملك آلة الضحك دومًا، بل كان الضحك في حياة أمه نادرًا، لم يضحك كريم على الرغم من أن الموقف قد يتطلب الضحك. ولم يبك؛ لأن الواقعة قريبة وسخونتها الحارقة ما تزال في جسمه؛ مهينة. أيوجعه استرجاعها؟ الضرب الدوري، وتكسير العظام؛ والكلاب؛ والتعذيب بالكهرباء أومن اختل توازنه، وفقد عقله، ومن ينتظر الإفراج عنه... لم يحك لها كريم شيئًا عن ذلك، كان يجلس صامتًا،... قال لها أنه سيحكي لها يومًا ما وبعد ستة أشهر من الإفراج عنه قبض عليه مرة أخرى[٨٠]. فدور الأم ودور الزوجة يتصارعان سويًا مع الواقع الاجتماعي المتأزم حولهما. حكت لنا رضوى عاشور عن عالم آخر غير عالم الأسرة، عالم الجامعة والعلاقات مع الطلبة والزملاء، وإحساسها بالاغتراب؛ أي الشعور بالوحدة والسأم في عملها، حتى «أنها بدأت تكلم نفسها»[٨١]، وكانت جريئة وخرجت عن المألوف وحكت وصورت بعض النساء داخل الحرم الجامعي وقدمت العذر لانتشار هذا الفساد؛ فالفساد في الجامعة امتداد للفساد في المجتمع الأكبر. حكت لنا أيضا عن أيام الدراسة في مراحل التعليم ما قبل الجامعي، سواء في مدرسة الراهبات أو المدرسة الفرنسية في وسط القاهرة، وتصرفات واتجاهات بعض المدرسات من التلميذات المصريات من أبناء الطبقة الوسطى العليا، والطبقة الأرستقراطية، وسلوك التلميذات في أثناء رحلة الذهاب والعودة إلى المدرسة في سيارة المدرسة، وسيارة المدرسة هنا تقابل الحنطور في رمزه. أيضًا حكت ما حدث في المدرسة عام ١٩٥٦ بعد التأميم. فالرواية ربطت بين نسق التعليم والنسق السياسي، وما حدث من تغيرات سياسية انعكست على برامج الدراسة، وعلاقات التلميذات الأجانب بالتلميذات المصريات. الرواية لم تنس أن تصف العالم الخاص بالتلميذات المراهقات داخل المدرسة.

وقد حكت لنا عن العلاقات بين التلميذات المصريات والطالبات الأجنبيات داخل جدران مدرسة الراهبات والمدرسة الفرنسية ومشاعر التسامح عند المصريات، ومشاعر السخرية والاستخفاف والتغامز في دروس اللغة العربية ودروس التربية الوطنية عندما يشرح المدرس ويتحدث عن التأميم وحرب السويس. حكت أيضًا عن التلميذة اليهودية الصغيرة وسلوكها الشاذ المخالف لسلوك الفتيات اليهوديات الأخريات، وثورة الجزائر وعبد الناصر، ولكن بعض الطالبات اليهوديات كن متعاطفات مع الثورة الجزائرية، ووصفت لنا الرواية موقف التلميذة اليهودية من إعدام جميلة بوحريد، وطلبها التوقيع على بيان يطالب بإيقاف الإعدام(٨٢). وكما صورت أيام الدراسة الجامعية، في المرحلة الجامعية الأولى، ومرحلتي الماجستير والدكتوراه، صورت مظاهرات الطلاب عامي ١٩٦٨، و١٩٧٢؛ واسترجعت تاريخ النشاط الطلابي عام ١٩٤٦، والاعتصام في الحرم الجامعي وموقف إدارة الجامعة الرافض لسلوك الطلاب، أيضا الشكوك التي ثارت حول تصرفات بعض الطلاب وجديتهم من الحركة الطلابية. وحكت أيضا عن النمو الحضري في مدينة القاهرة وانتقال الأسرة من حي إلى حي، وصورت الحراك المكاني لأسرتها، بسبب مجاورة الجنود الإنجليز لهم، ثم حكت عن حفلات الخطوبة والزفاف(٨٣). وصورت حال القاهرة في الخمسينيات والستينيات قبل تكاثر المباني الأسمنتية، وحكت عن الشرفة والشرفة عندها غير الشرفة التي كانت تقف فيها (أمينة) في «أنا حرة»، و(عايدة شداد) في «السُّكَّرِيَّة». وصورت لنا بعض حالات الفقر في القاهرة، ابتداء من فقر المرأة(٨٤)؛ التي حولت قارب الصيد إلى مقر إقامتها الدائم، وامرأة تفترش الأرض وترضع طفلها وتمسكه بيدها اليمنى، وتحرك بيدها اليسرى مروحتها على كيزان الذرة... والبنت الصغيرة في الخامسة عشر من عمرها تركض بين السيارات، تبيع المناديل الورقية. كما تصف حالات الطلاق والحب والهجر، ولكنها وصفت معاناة شريحة من النساء يعشن في القاهرة، وتراجعت إلى الوراء إلى أيام حفر قناة السويس وزيارة ديليسبس والخديوي سعيد إلى أماكن العمل، والسويس وبورسعيد عام ١٨٦١ والاتفاق على توريد ٢٠٠٠٠ فلاح للعمل في حفر القناة ووصفت السخرة في حفر القناة وصور من اعترافات الفلاحين بظلم السخرة، وكتبت ما قالوه باللغة العامية، مثل "بالزور" وفي تلك الزيارة سيتفق سعيد مع ديلسيبس على حل مشكلة السخرة ونقل العمال إلى ساحات الحفر "بالزور". أيضًا وصفت عهد الإقطاع أيام الخديو، ولكنها تمهلت لتصف لنا أسباب تغيير اسم القرية من الزريبة إلى العادلية، وتغيير اسم القاضي الذي أصدر حكمًا ضد الخديو من محمد صالح الحناوي إلى محمد صالح عدلي! كما وصفت عهد الإقطاع وتصرفات الخديو، ووصفت ثورة ١٩١٩، وتصرفات الملك فاروق وأبيه، وكانت دائمًا تمزج بين الأدب والتاريخ والواقعية والخيال، وتصنع منهما فطيرة حلوة المذاق. حكت لنا عن فلسطين ومذبحة دير ياسين واحتلال بيروت والتبريرات التي تناقلتها الألسن حول هذا الاحتلال وأحداث العراق وحروب العراق المستمرة، قبل الغزو الأمريكي مثلما حكت عن فلسطين وغاندي الزعيم الهندي، وقارنت بين سقوط غرناطة المدينة العربية في الأندلس، وفلسطين، وفلسطين حاضرة في القلب والعقل اعتزازًا بالزوج والابن.

لكن أعمال الكاتبات المصريات والعربيات، وأدب المرأة عامة لا تدور في فلك الحركات النسائية الأوروبية ولا تقتدي بفكرها ولا تعيد إنتاج مبادئها؛ إذ تنبثق هذه الأعمال وتعكس الواقع الذي تعيشه المرأة المصرية في مواقف التفاعل الاجتماعي المختلفة. فالحركة النسائية في أوروبا تختلف في مرادها وأهدافها عما يحدث وحدث للنساء

في مجتمعنا، فالظروف الاجتماعية هنا تختلف عن أوروبا. والحركات النسوية العربية تطالب بالمساواة بين الرجال والنساء في كل فرص الحياة وكل الأفعال وأنماط السلوك التي يتيحها المجتمع لأفراده[٨٥]. والمساواة في الحقوق والمكافآت والاحترام والمسئوليات؛ حيث ترفض الحركة النسوية الأوروبية التمييز بين الذكر والأنثى على أساس الجنس والفروق البيولوجية بين الجنسين، وتسمح وتصرح تحت شعار الحرية بأفعال وأنماط سلوك مستهجنة، بل محرمة دينيا في مجتمعنا، كما ترفض الحركة النسوية الأوروبية هذا التميز كقاعدة لتوزيع المكافآت وتدرج المكانات، وتحديد الأوضاع الاجتماعية، أو كون هذا التمييز وسيلة لهيمنة وخضوع الآخر. وتطرح النسوية الأوروبية تساؤلات كثيرة، وتثير شكوكًا حول المعايير المستخدمة لتبرير هيمنة الرجل وخضوع المرأة وتدني مكانتها. وتؤمن أنصار النسوية بأن هذه المعايير منظمة اجتماعيًا أو من وضع المجتمعات، والنسوية تميل إلى إضفاء ظلال من الشك حول تدرج المكانات ومكافآت الرجل والمرأة؛ إذ يؤكد أنصار الحركة النسوية على المساواة بين الرجل والمرأة في التعليم والعمل والمشاركة السياسية، وحق المرأة في إبداء صوتها الانتخابي؛ بل تمادت بعض النسوة ونادين بتحطيم الحواجز التي تفصل عالم المرأة عن عالم الرجل، وطالبن بالإباحية الجنسية. فالنسوية اتجاه غربي يهدف إلى مراجعة ونقد وتعديل النظام الاجتماعي التقليدي المتوارث والنظام الاجتماعي القائم؛ الذي يجعل من الرجل محور نشاط هذا العالم، وأنه هو المخلوق الأرقى، وأن المرأة جنس أدنى؛ تفرض عليها قيود تحد من قدرتها على ممارسة حقوقها في الحياة، وفي المقابل تأكيد حرية المرأة بلا قيود، ابتداء من حقها في تقرير مصيرها، وصنع واقعها، ومن تعاشر؟ أو تحديد أهدافها ومساواتها بالرجل.

إن الاتجاهات النسوية الغربية ترفض الاختلاف في أوضاع الذكر والأنثى، وهيمنة الأول على الآخر، وترفض التميز بينهما على أساس الجنس، كما ترفض الرأي الشائع بأن الرجل هو الأقوى وأن المرأة هي الأضعف، وأن الرجل عقلاني، والمرأة إنسان عاطفي انفعالي، أيضا ترفض الكثير من القواعد والمحرمات الدينية التي تخص علاقة الرجل بالمرأة. وكانت كل هذه الكتابات النسوية تقريرية[٨٦]. وتوجه وتخاطب شريحة محددة من المجتمع، فهذه الكتابات النسوية تعكس وتعبر عن قيم الطبقة الوسطى الغربية - ومن آمن بها في مجتمعنا- التي ترتبط بالمرأة وتوجه سلوكها وأفعالها، مثل: المساواة والحرية (حرية أمينة في «أنا حرة»، وليلى في «الباب المفتوح»، وسلوى في «مهب الريح») والعدالة والإنصاف، وتسعى كل هذه القيم إلى تأكيد هوية الشخص، وتحقق له كرامته. وإذا فهمنا أن الأدب ممارسة ثقافية، يرتبط ازدهاره ورواجه بتقدم التعليم، أدركنا حال الكتابات النسائية وحجمها في عصور أمية المرأة وانحطاط مكانتها؛ وكيف تغير حال وموضوع الكتابات النسائية بعد تزايد أعداد المتعلمات عامًا بعد عام، وتزايدت أعداد الكاتبات الملتزمات بقضية الأدب في سبيل الحياة.

وقد أدى تعليم المرأة - كما أوضحنا إلى ظهور إبداعات كثيرة للمرأة في مجالات الفن التشكيلي والشعر والموسيقى والغناء والرواية، ولكننا نهتم بالرواية أكثر؛ لأنها الصوت النسائي الذي يعبر عن صوت المرأة، وأن أدب المرأة موضوع يؤثر ويتأثر بالبيئة الاجتماعية، فالأدب لا يعدو إلا أن يكون تأملا خاصًا في التجربة الإنسانية وانعكاس لمعايشة الواقع، وفهمه. فكل الكتابات القيمة تقدم وتعكس فهم الكاتب أو الكاتبة للمجتمع؛ والقوى المؤثرة في هذا المجتمع، وكيف تحبط الآمال والطموحات، وكيف يطحن الرجال قبل النساء في مواقف الحياة اليومية، وكيف يستغل الرجل وكيف تستغل المرأة وممن؟ وكيف يزرع العمل والجهد شيئًا من الأمل. ولكن

صورة المرأة في الكتابات النسائية تختلف عن صورة المرأة كما يصورها الكتاب، وقد صورت الكاتبات الأزمة التي تعاني منها المتعلمات من بنات المدينة أو المهاجرات إليها وعجزن عن التكيف مع الواقع الاجتماعي المتغير، وعكست الأعمال التي تكتبها الكاتبات الصراع بين القيم الجديدة التي انبثقت في مرحلة التغير والقيم المتوارثة، وصورن الآثار الاجتماعية السلبية والإيجابية للتغير على مكانات المرأة داخل الأسرة وخارجها.

ففي مرحلة الانتقال والتحول من المرحلة التقليدية إلى مجتمع الحداثة يموج المجتمع بالتناقضات والأضداد. وقد عكست الأعمال الأدبية التي كتبتها المرأة وأبدعتها التحولات التي طرأت على المجتمع، وعكست التغيرات التي حدثت وأدت إلى تغير مكانة المرأة، وأثرت على أدوارها والعناصر الاجتماعية التي تكون هذه الأدوار، والقضايا الاجتماعية التي تواجه المرأة في المجتمع المتغير، والآثار التي تترتب على الفهم الخاطئ للحرية، والإنجازات التي حققتها المرأة، والمكانات والفرص التي أنجزتها، ونماذج السلوك الشاذ الذي وقعت المرأة في شباكه. ويدرك القارئ المدقق صاحب الرؤية النقدية، أن كتابات المرأة تختلف عن كتابات الرجل، وصدق الكاتبة في التعبير عن حال بنات جنسها في مرحلة النقلة من المجتمع التقليدي، فلم تعد الكاتبة تروي في أعمالها شيئًا عن صفات فتى أحلامها أو الأنثى التي تحلم بالرجل، وتسعى إلى إشباع عواطفها لإرضاء أنوثتها كما كان يحدث في الماضي؛ فابتداء من نهاية الخمسينيات حدث انقلاب جذري في الكتابات النسائية، وصورت هذه الكتابات المرأة بوصفها إنسانًا مهمومًا بقضايا غير قضايا الحب والزواج، وتزايد أعداد الكتابات النسائية التي تصور حال النظم الاجتماعية المملوء بالتناقضات، وتعكس القيم المتهرئة والفساد الاجتماعي والأخلاقي، وتصاعد قيمة المال، وتراجع قيم الإجادة والكفاءة والعذرية والأخلاق النبيلة، فالمرأة في كتاباتها الجديدة إنسان يبحث عن معنى الحياة، وعن مكان للمرأة، وعن عالم يتزايد فيه الصراع بين من يملكون ومن لا يملكون، سواء من يملكون الثروة أو يملكون السلطة واتخاذ القرار.

ويدرك القارئ المحقق أن وعي الكاتبة بالجسد يختلف عن نظرة الرجل إلى جسدها، كما أن وصف الكاتبة للجسد يختلف عن وصف الرجل، مثلما يختلف فهم كل منهما لقضايا المجتمع ومكانتها فيه، فالكاتب يرى أن دورها هامشي، أما الكاتبة فترى أن دورها أساسي ومحوري؛ ولذا طُرِح السؤال التالي: هل تكشف كتابات المرأة عن وعي حقيقي بقضايا المرأة وقضايا المجتمع أم تعكس وعيًا زائفًا(٨٧)، والإجابة على هذا السؤال سهلة وبالإيجاب. فكتابات المرأة في العقود الأخيرة الأربعة من القرن العشرين تعني ظهور شكل من أشكال الوعي ونموه عامًا بعد عام، ويؤكد هذا ما قاله "بورديو" من أن وعي النساء عامة والكتابات النسوية خاصة - لكونهن متمردات - مكون أساس من مكونات المجتمع والعالم الاجتماعي(٨٨)؛ فالمجتمع نتاج وعي حقيقي ناشئ عن قرارات وأفعال وإدراكات الأفراد الواعين. ويدرك القارئ الفرق بين كتابات الرجل والمرأة، على الرغم من أنهما يعيشان في مجتمع واحد، ويواجهان معيشة واحدة، فقد ولي عصر الحريم والمجتمع الانفصالي، فالاثنان معًا واحد، ويواجهان المواقف الاجتماعية نفسها، ويتفاعلان سويًا، ولكن وضع المرأة وتجاربها وتفاعلاتها وعلاقاتها يتأثر بالرواسب الثقافية والتراث الاجتماعي اللذين تراكما عبر سنوات طويلة، فالكاتبات لا يواجهن مواقف اجتماعية غريبة عن مواقف الرجال، ولكن موجهات السلوك في أثناء التفاعل في المواقف المختلفة، تتباين؛ فالرجال أصحاب خبرات طويلة في مجالات الحياة، وتلك الخبرات تفتقدها المرأة، والرجال يتوحدون بقيم تمجد الذكورية وتبيح لهم ما تحرمه على المرأة؛ ولذا تصور الكاتبات ما يعانينه من حيرة

وتشتت في مواقف التفاعل، مثلما يعانين من صور القمع التي يمارسها الأب أو الزوج أو الأخ، أو كلام الناس كما تعكس بعض الأعمال صور تميز الأخ، فالقيم التي توحدت بها هؤلاء الكاتبات ونشأن عليها متوارثة من عهد الجدات والأمهات اللاتي نشأن في مجتمع الذكورة، ولا تعلو في هذا المجتمع إلا كلمة أو فعل المذكر، وهذه القيم المتوارثة التي قد تبدو غير صالحة في هذا الزمان ترسخ في أعماق الكاتبات في اللاشعور، أفعالاً معينة، ورؤى للعالم مغايرة عن المألوف والمصالح في هذا العصر؛ ولذا كانت كتاباتهن مقيدة بالأعراف والتقاليد وأساليب التنشئة والتعليم والأوامر والنواهي الدينية التي نشأن عليها. وتساعدنا قراءة أعمال الكاتبات على فهم مكانات المرأة في المجتمعات التقليدية ومرحلة النقلة، ومشاعرهن إزاء تباين المعاملات داخل الأسرة بين الابن والابنة، وشرعية سلطة الرجل، وهؤلاء الكاتبات عشن طفولتهن ونمت مواهبهن في الكتابة داخل جدران المدينة، وخصوصا مدينة القاهرة، وإن كان بعضهن ولدن في الريف، وعشن أيام الطفولة في القرية مثل: عائشة عبد الرحمن، ولطيفة الزيات، ونوال السعداوي، فإن مناخ الحرية في المدينة، أتاح صقل مواهبهن، وأتاح لهن حق استخدام الكلمات للتعبير عن مكانتهن واتجاهاتهن ورؤاهن للعالم.

إن الكتابات النسوية ليست إلهامًا، وليست موهبة وهبت للكاتبة بمعزل عن البيئة الاجتماعية، فالكاتبة ابنة مجتمعها، وابنة عصرها، نتاج تجارب اجتماعية تفاعلت معها، بل إن الكاتبة أكثر تعبيراً عن الطبقة التي تنتمي إليها، مثلما هي أكثر انتماءً وارتباطًا بها، وهذا يفسر لنا لماذا تكثر الكتابات النسائية التي تصف الطبقة الوسطى، وشريحة بنات الموظفين، وندرة وقلة عدد الكاتبات القرويات أو الكاتبات العاملات في المصانع، كما يفسر لنا تباين الموضوعات التي صورتها الكاتبات عبر مراحل تطور المرأة الاجتماعي، فكاتبات الثلاثينيات يختلفن عن كاتبات الخمسينيات والستينيات والثمانينيات وما بعدها، أيضًا تختلف الكتابات التي صورت فترة ما قبل الانفتاح عن الكتابات التي عكست قيم ما بعد الانفتاح فثمة مسافات واختلافات بين كتابات قوت القلوب الدمرداشية وباحثة البادية عن كتابات أمينة السعيد وصوفي عبد الله، وثمة اختلافات أيضا بين كتابات بنت الشاطئ، وكتابات لطيفة الزيات، ونوال السعداوي، وسلوى بكر، وسكينة فؤاد، ورضوى عاشور، فتجارب كاتبات ما قبل النقلة تختلف عن الكتابات النسائية في مرحلة ما بعد النقلة وكتابات ما بعد النقلة تختلف فيما بينها نتيجة التغيرات المتلاحقة في مكانة المرأة ورؤاها للعالم وتجاربها والتغير في علاقات القوة داخل الأسرة وخارجها، وتنعكس هذه التجارب الخصبة على كتاباتهن - فالكاتبة خاصة والمرأة عامة، رمز لحركة المجتمع، وكان تحرر المرأة رمزًا لتحرر المجتمع[٨٩]. هكذا يتبين لنا أن الأدب النسائي، والنماذج المعبرة عنه في هذه الدراسة، إبداعات نسوية، أو أعمال أدبية تعكس علاقات وتفاعلات اجتماعية تتميز بالعمومية، بقدر عن ما تعبر عن انعكاسات تتميز بالخصوصية الثقافية وتصور حالة المجتمع المتغير من المرحلة التقليدية إلى الحداثة، وما ترتب على ذلك من تغير مكانة المرأة، ووعيها ودورها في المجتمع، وتغير رؤى العالم لديها. وقد أتى تزايد إقبال الفتيات على التعليم ثماره، وبدأ سيل عرم من كاتبات القصص القصيرة، والروائيات، يفرض أعمالهن على الساحة الأدبية.

الجسد الأنثوي والأهواء

دراسة ثقافية

أسماء معيكل*

تبوّأ الجسد مكانة رئيسة في الفكر النسوي، وهو الموضوع الأكثر حضورًا في المدونة السردية النسوية، وتواتر حضوره فيها يحيل على درجة كبيرة من الملازمة بين الجسد الأنثوي والسرد، وكل ذلك لم يقع بمنأى عن حضور المرأة بمختلف صورها وقضاياها في الكتابة السردية. ويمكن الحديث عن موقع المرأة في السرد عبر مرحلتين مختلفتين: الأولى كانت الكتابة السردية النسوية فيها لا تميز بين كتابة الرجل والمرأة، والثانية ارتسمت فيها معالم الكتابة النسوية نتيجة وعي مختلف عما سبقه بخصوص أحوال المرأة، ورؤيتها المختلفة للعالم، ما وجد أثره ممثلاً بحضور المرأة، وموقعها في السرد النسوي.

تكشف المرحلة الأولى عن نظرة نمطية للمرأة وموقعها في الكتابة السردية؛ إذ تتكرر صورتها المهمّشة، أو المستلبة، أو المظلومة، أو العشيقة التابعة، أو المومس، فهي في الغالب إما ضحيّة أو مضحيّة، وأشبه ما تكون بإطار زخرفي يجتذب المتلقّي، ويستثير غرائزه البدائية، فتكون مادة للمتعة واللذة، وعلاقتها بالرجل إنما هي علاقة تابع بمتبوع؛ لأنها موضوع لاستمتاعه، وترسّخت معالم هذه الصورة، فحينما يُصرّح بضرورة تحرير المرأة من حالها السيئة، فما ذلك سوى احتيال ملتبس تقول به الثقافة الأبوية الذكورية، لا يراد منه غير توثيق تبعيتها للرجل، فتلك الدعوات لا تحرّر المرأة بالمعنى الصحيح لمفهوم الحرية، إنما تريد إدراجها في عالم الرجل باعتبارها جزءًا مكمّلاً له، وتأدى عن ذلك وصف مسهب للجسد الأنثوي، قابله إهمال واضح لكل ما عداه من قيم، وأفكار، وآراء، ومواقف.

تبيّن مدونة السرد التي جعلت من المرأة موضوعًا لها اعتماد معظم الكتّاب على الوصف الحسي، والتصوير الجسدي. وحينما يغوصون في أعماق المرأة، فإنما لإظهار الهواجس التي تعاني منها، وبخاصة ما له صلة بتضخيم ما تواجه من صعاب جمّة في ظل الأعراف الاجتماعية، والعادات التقليدية، مع التركيز على ضيق الحياة الشرقية، وسطوة القوانين الدينية، والرغبة في تسويغ أفعال المرأة وأعمالها بدعوى التحرر. على أن كل ذلك يأتي من منظور الرجل، وليس المرأة[1].

* ناقدة وروائية سورية، أستاذ الدراسات الثقافية والنسوية، قسم اللغة العربية، جامعة قطر.

لم يقتصر الأمر على الثقافة العربية، ولم ينحبس في إطار السرد، إنما له نظائر في الثقافات الأخرى، فقد توصلت سوزان براونميلز في سياق حديثها عن التصوير الإباحي الناتج عما يعتقد أنه حرية تعبير، إلى أن «الإناث في مسرح التصوير الإباحي يتم تصويرهن في دورين مميزين: عذارى يتم الإمساك بهن، والتعامل معهن بعنف، أو شرهات للجنس لا يشبعن منه أبدًا. وأشهر الخيالات الإباحية شيوعًا تجمع بين الاثنين: أنثى بريئة غير مدربة تتعرض للاغتصاب والممارسات غير الطبيعية تحولها إلى شرهة ومتوحشة جنسيًا، ولا تشبع أبدًا من القضيب الضخم للذكر»[٢]. وبالإجمال، فإن التصوير الإباحي الذي يبالغ في إظهار جسد المرأة هو اختراع ذكوري صمم للحط من قيمة النساء، واختزالهن إلى وسيلة جنسية، فـ «الجسد الأنثوي العاري وسيلة التصوير الإباحي الدائمة، تستعرض فيه الأثداء والأعضاء الجنسية؛ لأن الرجل صمم كل ذلك، فالجسد العاري هو عارُ الأنثى، وأعضاؤها الحساسة هي الملكية الخاصة للرجل، أما أعضاؤه هو، فهي الأدوات القديمة، المقدسة، والخاصة بقوته، ليتحكم في الأنثى بالقوة والقهر»[٣].

وبأفول المرحلة الأولى، دُشّن للمرحلة الثانية، وفيها ظهر وعي مختلف تنامى وجوده مع تصاعد الحركات النسوية والنقد النسوي في العالم، ونتج عنه كتابات احتلت فيها المرأة مكانة بارزة على خارطة السرد بوعي جديد، ورؤية أنثوية للعالم تختلف عن الرؤية الذكورية، ونقد للمجتمع الأبوي وقيمه المهترئة، واحتفاء بخصوصيّة المرأة وعقلها وجسدها، ورفض للنظرة التي ظلت زمنًا طويلاً تنظر إلى تلك الخصوصيّة على أنها انتقاص لها. وهذا ما يميّز الكتابة النسوية عن كتابة الرجال وكتابة النساء على حد سواء، فكتابة النساء قد تماثل كتابة الرجال في الموضوعات والقضايا العامة، وتكتب بمنأى عن فرضية الرؤية الأنثوية للعالم وللذات؛ بينما تتقصد الكتابة النسوية التعبير عن حال المرأة استنادًا إلى الرؤية الأنثوية للذات والعالم، ومن ثم نقد الثقافة الأبوية، وتفكيك النظام الأبوي، وفضح عجزه وقصوره، والنظر إلى جسد المرأة بوصفه مكونًا جوهريًا في الكتابة، وكل ذلك يتم في إطار الفكر النسوي[٤].

شُغلت الحركات النسوية، والنقد النسوي بموضوع الجسد بشكل لافت في مسيرتها الساعية إلى تقويض النظام الأبوي، وتعرضت لقضايا أهواء الجسد، من اغتصاب وانتهاك، وكبت وتحرير، وحجب وكشف، ورغبات وآلام، فضلاً عن قضية الأمومة والإنجاب. وكانت معالجة سيمون دي بوفوار في كتابها «الجنس الآخر» ١٩٤٩ لمفهوم المرأة - كما تشكله الثقافة بوصفها «آخر» - هي التي أرست دعائم معظم الأعمال النظرية التي ظهرت في السبعينيات، فكان مما كتبته أن المرأة لا تُوَلَدُ امرأة، بل تصير امرأة، فليس ثمة قدر بيولوجي أو نفسي أو اقتصادي يقضي بتحديد شخصية المرء كأنثى في المجتمع، ولكن مجموع الظروف الحضارية هي التي تكون هذا المنتوج المتوسط بين الذكر والخصي ويوصف بأنه مؤنث، ذلك أن فئة الآخر جوهرية في صوغ الذات الإنسانية بكاملها؛ لأن إحساسنا بالذات لا يمكن أن يتكون إلا في مقابل شيء آخر غير الذات. لكن الرجال يستولون على فئة الذات أو الفاعل ويجعلونها حكرًا عليهم، وينزلون المرأة منزلة الآخر إلى الأبد. ومن ثم فإن فئة «المرأة» ليس لها وجود حقيقي وإنما هي مجرد إسقاط لخيالات الذكر (أسطورة الأنثى الأبدية) ومخاوفه. ولكن نظرًا لأن كل التمثيل الثقافي للعالم المتاح لنا حاليا- سواء في صورة الأسطورة أو الدين أو الأدب أو الثقافة الشعبية- من عمل الرجل، بل إن المرأة الحقيقية مطالبة بأن تقبل أنها «آخر» بالنسبة إلى الرجل، ويفرض عليها أن تجعل من نفسها مفعولاً وأن تنبذ استقلالها الذاتي[٥].

لقد ترسخت النظرة السالفة للمرأة بناء على تكوينها البيولوجي، وترتب على ذلك وضعها في مرتبة أدنى من الرجل، منذ أن قامت «نظريات أرسطو طاليس بتصوير المرأة لا على أنها مجرد تابعة كضرورة اجتماعية، وإنما بوصفها أدنى فطريًا وبيولوجيًا من حيث قدراتها العقلية والبدنية، ومن هنا تصبح في وضع الخضوع والخنوع بطبيعتها. وقد شابه حكم الرجل على المرأة بحكم الروح على الجسد، والعقل والعقلانية على العاطفة. وقد قال إن الذكر بطبعه أعلى مرتبة و المرأة أدنى مكانة، وأحدهما هو الحاكم والآخر هو المحكوم، وكان أرسطو يرى الجسد الأنثوي ناقصًا ومعيبًا، كما لو كانت المرأة رجلاً عاجزًا، فالأنثى هي أنثى لوجود عجز ما في قدراتها»[٦].

وانطلاقًا من أهمية الجسد بوصفه مكونًا جوهريًا في الكتابة النسوية، ويحضر بقوة في معظم الأعمال النسوية، ويُحتفى به من منظور مغاير لمنظور الرجل، فقد ارتأينا ضرورة التوقف عند أهوائه في محورين رئيسين برزا في مختلف الأعمال النسوية، ويمكن حصرهما في ثنائيتين هما: اغتصاب/انتهاك الجسد وصونه، وكبت/قهر الجسد وتحريره. ولا بد من الإشارة إلى أن هاتين الثنائيتين قد غذّتهما وتلاعبت بأشكالهما وتجلياتهما العوامل السياسية والدينية والاجتماعية والاقتصادية بشكل واسع، ما أدى إلى اختلاف أشكالهما وحدتهما باختلاف الدوافع التي تكمن وراءهما.

أولاً: اغتصاب/ انتهاك الجسد وصونه.

توقفت الكاتبات النسويات على قضية اغتصاب جسد المرأة، وتوصلت معظم التحليلات النسوية للاغتصاب إلى فكرة مؤداها أن الجنس ليس له علاقة بإمتاع المرأة، ولكن له علاقة وثيقة بسلطة الرجل[٧]. فقد رأت دايان جونسون أنه لا يوجد تفسير كاف لأسباب الاغتصاب، فهو موجود بوجود المرأة منذ الأزمان الأولى، وأنه كان متصلاً بالسياسات العسكرية، وبأفكار الملكية والاستحواذ؛ فاغتصاب زوجة رجل يحدث بوصفه سرقة، والاعتداء ينبع من الصراع على السلطة والزعامة[٨]. وعلى الرغم من معرفة الرجال أنه من الخطأ استخدام القوة البدنية ضد إنسان آخر، وأن قوانين الاغتصاب لا تطبق بعدالة، فإنه عند نقطة معينة من الأرجح أن يقولوا: «ولكن ما الذي كانت تفعله هناك في تلك الساعة، إنها تتحمل جزءًا من الذنب»[٩]، ذلك أن المرويات الشعبية، وحكايات الكتاب المقدس، والسوابق القانونية، والنظريات النفسية، كلها تشكل ترسانة تحمي مؤسسة الاغتصاب. كما أن الاعتقاد الذكوري بأن النساء يُردن أن يغتصبن، أو أنهن يستحقّن الاغتصاب نتيجة الخروج على العادات التي تحكم طريقة ارتداء الملابس، أو السلوك المهذب. وفكرة العقاب الجنسي نتيجة عدم الطاعة. ومحاكمات الاغتصاب توقع اللوم على المرأة، وإذا استطاعت إقناع المحلفين أنها لم تكن مهملة، أو مثيرة لدرجة الإغواء، فقد يُحكم على من هاجمها بأنه مذنب ومُبرّأً من الذنب. ففي بنغلادش، على سبيل المثال، تُعاقَب الآلاف من الزوجات المغتصبات بواسطة أزواجهن[١٠].

ولعله من الواضح أن الاغتصاب أمر يثير اهتمام النساء، بينما لا يثير اهتمام الرجل؛ بسبب الحدود التي رسمتها الثقافة العامة. فمنذ صباها المبكر تُحذّر المرأة من الأغراب، ومن الشوارع المظلمة، والأماكن المغلقة، وإن خالفت الوصية فستعاقب بالاغتصاب. ويعود عدم اهتمام الرجل بموضوع الاغتصاب إلى سببين: الأول هو أن المغتصب لا يجد في نصوص القانون رادعًا قويًا يمنعه من تكرار الجريمة وظهره للحائط[١١]. والثاني له علاقة باعتقاد الرجل بأنه في منأى عن الاغتصاب لكونه رجلاً.

أثارت هيرب جولدبريج مسألة في غاية الأهمية في حديثها عن وقوع الرجل تحت ما يسمى بعبودية الذكر، ورأت أن الاهتمام المبالغ فيه بما يعتقده الآخرون عن الرجل أنه رجل، يجعله يهمل أحاسيسه واهتماماته، وفعل ما يرغب به، لا ما يتصوره عنه الآخرون. فمبدأ إثبات الفحولة على، سبيل المثال، لا يعني أن الشخص الذي يقيم علاقات كثيرة مع النساء أنه يستمتع بها، وأن هذه العلاقات كانت مشبعة. وأضافت أن الرجال يقيّم بعضهم بعضًا، ويقيّمون أيضًا بواسطة النساء على أساس مدى اقترابهم من صورة الرجل المثالي. وقد حاربت النساء ضد اعتبارهن غاية جنسية، وكثيرات وصفن دورهن في الزواج بأنه شكل من الدعارة التي يعضدها المجتمع؛ حيث يبعن أنفسهن مقابل الأمن المفترض، في حين لم يصل الذكر إلى النظر إلى نفسه على أنه من الممكن أن يكون بغيًّا مثل بائعة الهوى داخل العلاقة الزوجية أو خارجها[١٢]. وهذا يعني أن المرأة تقدمت على الرجل في رفضها للاغتصاب أيًّا كان شكله، بينما ما يزال الرجل يتعرض للاغتصاب بدون أن يدري بسبب وقوعه تحت سيطرة وهم الفحولة، وعبودية الذكر.

عملت المركزية الذكورية على إبراز صورة المرأة التي ينتهك جسدها، والبغي، وبائعة الهوى، في مختلف الفنون والآداب، في المسرح والسينما والدراما والرسم، وفي الروايات والمسرحيات والقصص، وفي الدراسات الاجتماعية. ولكنها أغفلت، أو تعمدت تجاهل وجود مثل هذه الظاهرة بين الرجال، فسكتت الثقافة الذكورية عن التعرض للرجل الذي يقوم بدور البغي، أو بائعة الهوى، أو الذي ينتهك جسده تحت تأثير ضغوطات متعددة سواء أكانت غريزية، أم اقتصادية، أم اجتماعية، أم سياسية. ونظرت إلى الموضوع من زاوية نظر التفوق الذكوري، معتقدة أن الرجل الذي يقوم بهذه الأشياء لا تؤثر عليه لأنه رجل، بل ربما تبرز تفوقه، وقوته، وذكورته وفحولته، معتقدًا أنه هو من يستغل النساء اللواتي يستمتعن به.

ولعل تسمية بائعة الهوى في حد ذاتها تسمية متحيزة للذكر؛ لأنها تفترض وجود أنثى تبيع جسدها مقابل المال لتعيش به، ما يعني أنها في موقع الضعف، وتحيل التسمية ذاتها على وجود مشتري هوى يقبع في موقع القوة لأنه يمتلك المال، فهو يقايض جسد بائعة الهوى بماله، والبائعة هنا لا تتحكم بالمشتري؛ لأن السلعة الوحيدة لديها هي جسدها الذي تعرضه علّ راغب به يقبل عليها، بينما المشتري الذي يملك المال هو من يتحكم بالسلعة، فيتنقل بين بائعة هوى وأخرى إلى أن يجد السلعة المناسبة بالسعر المناسب له. وفي حين يكون لبائعة الهوى عمر افتراضي يمكنها خلاله أن تسوّق جسدها، وتكسب من ورائه، وما إن تنتهي فترة الصلاحية حتى تتحول إلى بائسة لا تجد من يشتريها، يظل الذكر مشتري الهوى بعيدًا عن هذه المؤثرات العمرية؛ إذ طالما يملك المال فهو يشتري أصغر بائعات الهوى سنًا حتى لو كان عجوزًا مقززًا. ولعل هذا العقد الفاسد لا يتعلق ببائعة الهوى، ومشتريه، بل ينسحب على العلاقة بين المرأة والرجل عمومًا حتى لو كان ذلك في إطار الزوجية، فعقد الزواج نفسه يحيل بطريقة ما على امتلاك الرجل جسد المرأة مقابل مهر متفق عليه، وبمعنى آخر تبيع المرأة جسدها للرجل الذي يدفع ثمنه تحت غطاء شرعي، وحينما تنتهي صلاحيته فإن بإمكان الرجل أن يبحث عن جسد آخر بتأييد شرعي واجتماعي، وتحت هذا التأييد يمكن لرجل في السبعين أن يتزوج فتاة في العشرين، فهي سلعة معروضة للبيع تحت غطاء شرعي، وإذا وجد من يشتريها بالثمن المرغوب به، فإن عمره لا يقف عائقًا. وربما حان الوقت ليعيد الرجل النظر في مثل هذه الأمور ويتناولها من منظور صحيح يركز على الإنسان، لا على جنسه، بعيدًا عن المركزية الذكورية ونظرتها المتحيزة. وقد عرى التمثيل السردي لدى الكاتبات النسويات مثل هذه القضايا، فظهرت نماذج الفتيات الصغيرات

اللواتي يتعرضن للاغتصاب تحت غطاء تعضده الثقافة والمجتمع، وتحت غطاء شرعي في بعض الأحيان، وبيّنت كيف يحدث ذلك من مبدأ القوة وسلطة الرجل. وظهر المنظور الأنثوي الرافض لما تتعرض له المرأة من انتهاكات صارخة بحقها. إن مدونة السرد النسوي غنية بنماذج تدلل على كل ذلك.

١- اغتصاب الجسد في ظل الأوضاع الاقتصادية:

كشف التمثيل السردي في «صمت الفراشات» للكاتبة ليلى العثمان عن بطلة الرواية (نادية) التي تُرغم على الزواج من رجل عجوز ولكنه ثري، بفعل العنف الأبوي الّذي يمارس ضدها، ويطالبها بالصمت وتنفيذ الأوامر، لتجد نفسها في قصر العجوز الذي يعج بالعبيد والجواري، وفي الوقت الذي كانت تتوجس فيه من اقتراب العجوز منها في ليلة الزفاف، يفاجئها بتوجيهاته الصارمة لها حول ضرورة الالتزام بالصمت، وعدم الحديث عن أي شيء يحدث داخل القصر، «اسمعي. من الآن عليك أن تعتادي الصمت. أسرار القصر لا يجوز أن تتسرب ولو من خرم إبرة... هالشفايف الحلوة لو نطقت بشيء سأقطعها!»(١٣). ولكن ما الذي يتوجب عليها أن تصمت عنه؟ يكشف السرد عن مشهد في غاية العنف والغرابة؛ إذ تفاجأ الفتاة بالعجوز ينادي عبده للدخول إلى غرفة النوم، فما الذي يريده السيد من العبد في ليلة زفافهما، وفي غرفة نومها؟! ومع دخول العبد يأمره سيده أن ابدأ، ولكن بماذا سيبدأ؟! ومع بدء العبد بالتعري تنتبه (نادية) إلى المغزى، وتصاب بالذهول بعد أن ينقضّ العبد عليها ليفتض عذريتها والعجوز يساعده بتقييد يديها، وكمّ فمها، ومن ثمّ يقدمها لسيده بعد أن سهل له الطريق(١٤). انتهك الجسد العذري، ثم أطبق الصمت. صمت أرغمها على الزواج من شيخ مسن، وصمت أرغمها على العيش سجينة في قصره الفسيح، وصمت أحال حياتها إلى جحيم. لم يدر في خلدها أن تتعرض لصدمة اغتصاب مريع، جعلتها تصاب بالذهول بعد أن افترغها العبد بشراسة، ثم تمرغ العجوز بجسدها بعد اغتصابها مرتين.

عاشت (نادية) حبيسة في قصر رجل شبه عاجز، ومنعت من مغادرته، وحظرت زيارة أهلها أو زيارتهم لها، فانقطعت عن العالم الخارجي، وكأنها تعيش في سجن أو منفى، وفوق كل ذلك حُظر عليها الكلام مع عبيد القصر والجواري، ولم يكتف العجوز بذلك، بل مارس عليها مختلف أنواع العنف بدءًا من العنف الجسدي من خلال جلدها بالسوط، أو اغتصابها المتكرر، وانتهاء بالعنف النفسي والإهانة والإذلال لها بممارسة الجنس مع الخادمة أمام عينيها وعلى سريرها(١٥)، بالإضافة إلى تطاول الخادمات عليها، بحكم علاقاتهن مع العجوز، بأسلوب ممعن في السادية الجسدية والنفسية.

نتج عن ذلك موقفٌ، ونتج عنه ردة فعل، فتصاعد منسوب القهر لابد أن يفضي إلى نتيجة، وعلى هذا خططت (نادية) للهرب من المعتزل الذي رماها فيه رجل سادي يداري عجزه بسلطة مبهمة في وظيفتها، ولما نجحت في ذلك، فوجئت بموقف أبيها الذي رفض هربها، واستهان به، وأراد إعادتها إلى قصر العجوز خوفًا منه(١٦)، وأمام توسلاتها، وتدخل الأم قبل الأب بالاستماع إليها، وبعد معرفة ما عانته، رقّ لها، ولكنه أبدى تخوفه من العجوز، وما هي إلا ساعات وهجم العجوز عليهم مطالبًا بردها إلى القصر، ولكن والدتها واجهته مع والدها، فخرج وهو يهدد ويتوعد، وهنا تدخل القدر لصالح (نادية) فمات العجوز إثر انفعاله بعد تعرضه لأزمة قلبية، وأصبحت (نادية) أرملة شابة ورثت ثروة طائلة. وبهذا الحدث تحولت حياة (نادية) إلى مسار جديد(١٧).

يفترض أن تصون المؤسسة الزوجية جسد الزوجة، وتحميه من العبث به، فهو علامة على أهمية دورها في تثبيت المعايير الأخلاقية والاجتماعية، لكن جسد (نادية) انتُهك داخل تلك المؤسسة التي جرى اعتبارها مضمارًا لأهواء العاجزين من الرجال، فلأسباب كثيرة انحرفت المؤسسة عن مسارها، وتغيرت وظيفتها، وفسدت كغيرها من المؤسسات الاجتماعية التي أعيد إنتاج وظائفها طبقًا لمصالح الرجال، فحتى بعض الآباء والأمهات صاروا يتاجرون ببناتهم تحت تأثير حاجات الحياة، فيقايضون بأجسادهن المال أو الجاه أو غير ذلك، ولعل هذه الظاهرة التي فضحتها ليلى العثمان من أكثر الظواهر انتشارًا في الشرق الأوسط، فأعداد الفتيات الصغيرات اللاتي يُزَوَّجْن من رجال يكبرونهن بأعوام كثيرة، في ازدياد مستمر، وظاهرة تزويج الصغيرات مقابل المال متفشية بشكل لافت حيثما يلتفت المرء، وهناك من يبحث لها عن مسوغات، وينقب لها عن شرائع، ما يعني وجود عدد لا نهائي من أجساد الفتيات الصغيرات اللواتي يتعرضن للاغتصاب كل يوم تحت غطاء شرعي أو عرفي، وبدل أن تصان أجسادهن الغضة، تنتهك باسم الشرع ومؤسسة الزواج.

بدا وكأن الأقدار تلعب لعبتها مع الأنثى التي تحررت لتوها من أبوية عاجزة، لتقع في براثن أبوية تختلف عنها في الدرجة، وليس في النوع. رفضت (نادية) العيش في القصر على الرغم من رغبة والدتها بذلك، واستعاضت عنه ببناء مكون من عدة طوابق، خصصت لنفسها طابقًا فيه مطلاً على البحر، فهي تريد أن تتحرر من القصر وذكرياته المؤلمة، فالقصر سجن قمعت داخله، واغتصبت وأهينت، وهو بكل ما يحتويه من العجوز إلى الجواري والعبيد، يحيل إلى القرون الوسطى والعصر الإقطاعي والفكر الأبوي، وبهجرها له وانتقالها إلى العمارة تحاول التخلص من هذا الإرث الأبوي، والانتقال إلى نمط حديث من أنماط الحياة، رفضًا للنسق السابق[١٨]. لكن هل يؤدي تغيير المكان بالضرورة إلى تغيير الثقافة التي تحكم المجتمع؟! وهل ستختلف صورة الرجل الذي ينتمي إلى تلك الثقافة بحكم وجوده خارج القصر، في مكان آخر وزمان آخر؟!

بدأت (نادية) بإعادة تشكيل هويتها وجسدها من جديد في سياق حر، بعيدًا عن عنف السلطة الأبوية الذكورية هذه المرة، وحاولت نسيان تجربة اغتصابها، وما تعرض له جسدها من انتهاك بالتركيز على بناء ذاتها، فقررت متابعة تعليمها، ونجحت في ذلك، ودخلت الجامعة وحققت استقلالها، فقد منحتها تجربة القصر حريتها، وعدم مضايقة أهلها لها في شيء، ولا سيما بعد أن قبلت العيش مع أهلها في بناء واحد ضمن شقة مستقلة، بعد أن كانت تعزم على السكن في شقة بعيدة عن أهلها تمامًا، وذلك نزولاً عند رغبتهم، ولا سيما أنها أرملة، ما يعني أنها محط مراقبة الناس لكل حركاتها وسكناتها بحكم ثقافة المجتمع الذي يحاصر المرأة الأرملة أو المطلقة؛ لأنهما من المنظور الضيق ليس لديهما ما يمنعهما من إقامة العلاقات مع الرجال، فالعفة مرتبطة بما هو جسدي؛ أي بغشاء البكارة، وزوال هذا الغشاء، يضع المرأة في قفص الاتهام، ويختزل مفهوم العفة إلى أدنى حدوده. ولذا فقد تعرضت (نادية) للمطاردة من قبل أقرب الناس إليها من أمها، وقيّدت بعبارة «أنت أرملة.. همك أكبر من هم البنت»[١٩]. ومرة أخرى حوصرت (نادية) في إطار جسدها، فالعجوز لم ير فيها سوى الجسد الذي اغتصبه وأهانه، والمجتمع لا يرى فيها بعد أن أصبحت أرملة سوى الجسد المنقوص الفاقد لغشاء البكارة رمز العفة، وفي كلتا الحالتين اختزلت (نادية) إلى مجرد جسد.

في الجامعة بدأت (نادية) باستعادة ثقتها بنفسها، وبأنوثتها التي خربها العجوز، من خلال علاقة الحب التي نشأت بينها وبين أستاذ جامعي. لكن التمثيل السردي الذي يصاغ من منظور أنثوي

كشف عن أن الأستاذ لا يختلف عن العجوز؛ إذ كشفت الرواية أن الدكتور (جواد) كان يسعى إلى إقامة علاقة غير شرعية مع (نادية)، منتقدًا إياها، ومفترضًا أنها امرأة أرملة وهي حرة، وعليها أن تتمتع بحريتها، ومتسائلاً: «مم تخافين؟ أنت أرملة، ومن حقك أن تستمتعي ما دمت تحبين»[٢٠]. صعقها السؤال الذي كشف عن مفارقة كبيرة، فأمها تريدها أن تخاف لأنها أرملة، وهو يريدها أرملة لا تخاف لتشبع رغباته! وحينما سألته عن زوجته التي تعيش بعيدة عنه كالأرملة، وهل يقبل بأن تقيم علاقة مع غيره، استشاط غضبًا ليكشف عن عقليته الذكورية التي تبيح للرجل فعل ما يحلو له بينما يستنكر ذلك على المرأة، قائلاً: «لو فعلت لقتلتها»[٢١]. وأمام رفضها لتلك العلاقة، عرض عليها زواج المتعة الذي لا يختلف كثيرًا عن إقامة علاقة معها، فهو نوع من الالتفاف، ومحاولة شرعنة العلاقة غير الشرعية. لكن (نادية) رفضت العرض؛ لأنها كانت تعي بأنها امرأة تستحق أن تكون حرة وأن تعيش حياة طبيعية في النور لا أن تتحول إلى جارية يتمتع بها سيدها في الخفاء[٢٢]. وأمام هذا الموقف تعرضت (نادية) لصدمة جديدة ذكرتها بصدمة القصر والعجوز، فـ (جواد) الرجل العصري لا يختلف عن العجوز، فالأول اغتصبها عن طريق عبده أولاً، ثم كان يغتصبها في كل مرة بعد ذلك وسجنها، والثاني حاول اغتصابها عندما ابتعد بها بسيارته إلى منطقة خاوية وحاول تقبيلها عنوة، وتغيير القصر إلى العمارة، والانتقال من الأجواء القروسطية إلى العصور الحديثة، لم يغير العقلية الذكورية، وإن تغيرت تجلياتها. ما يعني أن الثقافة الأبوية الذكورية يعاد إنتاجها، وتتناسخ من عصر إلى عصر، ومن جيل إلى جيل. وكما لم ير العجوز في (نادية) سوى الجسد الذي انتهكه، واغتصبه مرة بعد أخرى، فإن (جواد) الأستاذ الجامعي لم ير فيها سوى الجسد أيضًا، وحاول اغتصابه بشتى الطرق.

رفضت (نادية) الانحناء أمام إغراء الأستاذ الجامعي، وواصلت تحصيلها العلمي، وكما استطاعت التخلص من آثار العجوز بإعادة تشكيل حياتها ودخولها الجامعة، تمكنت من التخلص من آثار (جواد) بتخرجها من الجامعة بتقدير امتياز، واتخاذها القرار ببدء العمل، معبرة عن سعادتها بالراتب البسيط الذي ستتقاضاه مقابل عملها صونًا لشرفها، واستيائها من الأموال الطائلة التي خلفها لها العجوز؛ لأنها تذكرها بعبوديتها، معبرة عن رغبتها في تبديد تلك الأموال كما لو كانت تتخلص «من جراثيم حوض قديم»[٢٣].

أعيد بناء هوية (نادية) بالعلم والعمل، فعن طريق العلم تكتسب المرأة المعرفة، وتتفتح آفاقها، وتصبح أكثر وعيًا بذاتها، وبهويتها، وخصوصيتها. وعن طريق العمل تحقق استقلاليتها المادية والمعنوية، وتتحول من كائن مستهلك سلبي، إلى كائن منتج-إيجابي فعال له دوره في المجتمع. لكن المجتمع الذي يحمل إرثًا أبويًا ثقيلاً يكبله، هل سيتيح الفرصة أمام (نادية) لتعبر عن قناعاتها، وتفعل ما تراه صائبًا، أو أنها ستضطر للصمت مرة أخرى؟! وستخضع لمنظور الثقافة الأبوية الذكورية التي ستظهر في شخصية الأخ الذي رفض زواجها من العبد الذي تعلقت به، لتعود مرة أخرى للدوران في حلقة مفرغة، فكل ما سعت إلى تحقيقه انهار على الرغم من محاولاتها في نقل العبد من مكانة إلى أخرى.

تعلّقت (نادية) بالعبد (عطية) الذي افتضّ عذريتها، وقد شغفت حبًا به، فكأنها تراه المالك الأول لجسدها، فلا يتسق الوعي الأصيل مع مملوك استخدم وسيلة لإذلالها الجسدي والنفسي، وإلى كل ذلك كان العبد أحد ممتلكات عجوز انقضى أمره، ووسيلة من وسائله التي أذلها به، فتوهمت أن الحب يحرر الأرواح ويحرر الأجساد من ألوانها، ويبدأ تعلقها به يأخذ شكل أحلام، وأحلام يقظة تتخيل فيها

العبد (عطية) وتحقق متعتها من خلال تلك الأحلام، وانتهى الأمر باللقاء الجسدي غير المكتمل لعجز العبد عن فعل ذلك، فما فعله معها في ليلة زفافها بأمر من سيده العجوز حال بينه وبينها، وعلى الرغم من أنها سامحته على فعلته، وأظهرت تعلقها به، واستعدادها للهرب معه إلى مكان آخر بعيدًا عن أهلها الذين رفضوا بشدة زواجها منه؛ إلا أنه رفض ذلك، وقرر مغادرتها على الرغم من توسلاتها، فشعرت بأنه تحرر من العبودية، في الوقت الذي تحولت هي إلى أَمَة ضعيفة تنتظر من يمنحها شهادة عتقها؛ وانتهت الرواية بهذا المشهد الذي يثير تساؤلات عديدة؛ إذ كيف يمكن أن تقع (نادية) في حب العبد الذي اغتصبها وانتهك جسدها في ليلة زفافها؟! وما معنى أن ينفذ أوامر سيده العجوز ويغتصبها، ويرفض تنفيذ أوامرها ويتزوجها؟! إن عدم استجابة العبد لها هو ردّ الفعل الطبيعي للتعبير عن تحرره؛ لأن قبوله لأوامرها سيجعله عبدًا مرة أخرى، ويكرر اغتصابها، ففي المرة الأولى كان اغتصابه لها بأمر من سيده، وفي المرة الثانية سيكون بأمر من سيدته، فنأى بنفسه، وقد اختار حريته على أن يعيش عبدًا طوال حياته، في دلالة واضحة إلى تمكن الرجل من انتزاع حريته. أما هي فلم يكن حبها للعبد حقيقيًا بقدر ما كان ردّ فعل على التجارب التي عاشتها، فقد عاشت تجربة العبودية مع العجوز، وتجربة الحب مع الأستاذ الجامعي، فجاءت تجربتها مع العبد تعويضًا عن ظمأ جسدي وروحي لم يروه العجوز لكبر سنه، وما أشبعه الأستاذ الجامعي لضحالة روحه. إن المرأة التي تعرضت لهذه الانتهاكات النفسية والجسدية سوف تصل، لا محالة، إلى هذه النتيجة؛ إذ تنتهي إلى التخبط في مجتمع مشغول بالاستحواذ على جسدها.

ارتسمت صورة قاتمة للرجال في الرواية، فلم تختلف صورة الأب عن صورة العجوز، أو صورة الأستاذ الجامعي، أو الأخ، وما طرأ تغيير لها بحكم اختلاف الزمان أو المكان أو درجة التعليم؛ فكلها تتبنى الثقافة الأبوية والوصاية على المرأة، ما أدى إلى عرقلة مسيرة الشخصية الأنثوية في الرواية، وإلحاق الأذى بها، على الرغم من تطور وعيها وإدراكها لحقوقها، وسعيها إلى الحصول عليها؛ إذ شعرت السلطة الذكورية بأن تحرر المرأة يهددها، فأي اعتراف منها بسلطة المرأة سيؤدي إلى تراجع سلطة الذكور، الأمر الذي ما زال مرفوضًا حتى اليوم.

وإذا كان العبد (عطية) قد نال حريته في نهاية الرواية، بينما عجزت (نادية) عن الانعتاق؛ فلأنه ذكر وهي أنثى؛ إذ لعب التنصيف الجنسي دورًا كبيرًا في منح الحرية أو سلبها. فقد نجح العبيد في انتزاع حريتهم من أسيادهم، بينما عجزت المرأة عن فعل ذلك، وظلت ترزح تحت نير الظلم والعبودية، فحال المرأة يشير إلى أنها ما تزال في رتبة الجواري والإماء، تباع وتشترى، ويستغل جسدها حسب حاجات الذكور، وتقسر على الزواج ممن لا تقبل به، وتتعرض لمختلف أنواع العنف. وقد يفسر ذلك نهاية الرواية حينما عجزت (نادية) عن انتزاع حريتها، فيما نجح العبد في ذلك، ما يعني أن كفاح المرأة ينبغي أن يتواصل، ولو أن الكاتبة أنهت الرواية بتحرر (نادية) لكانت القضية قد انتهت، وهذا يتناقض مع واقع الحال الذي يشير إلى أن وضع النساء لم يتغير بعد كما ينبغي، بل ربما هناك مؤشرات كثيرة تؤكد على تراجع وضع المرأة، لا سيما في ظل حروب وفوضى يفتعلها الرجال، وتدفع ثمنها النساء.

٢- اغتصاب الجسد في ظل العادات والتقاليد:

وإذا كان العنف الأبوي المرتبط بالأوضاع الاقتصادية أسهم في تعرض (نادية) بطلة «صمت الفراشات» لاغتصاب جسدها من قبل الزوج الثري وعبده، فإن العنف الأبوي ذاته قد دفع ببطلة ابتسام تريسي في قصتها «الحيار» للاغتصاب من قبل زوج لم تختره، وإنما أجبرت عليه بحكم العادات والتقاليد التي ترهن مصير المرأة بالزواج من ابن

عمها مهما كانت الظروف. وواضح من العنوان أن هناك امرأة لم تختر مصيرها وإنما قرره عنها الآخرون منذ لحظة ولادتها لتجد نفسها مستلبة من لدن رجل لا يعني لها أي شيء، «لم أستطع قول (لا) حين قالوا: "ابن عمك عرق عينك، هو أحق بك من الغريب". القلب نزف ساعتها بشدة، القلب أغمي عليه، لكنه حين أفاق وجد الجسد طريح فراش غريب يحتله رجل لا يمت إلى الروح بصلة»[٢٤].

إن بطلة ابتسام تريسي تعي أنوثتها التي تفجرت يومًا وهي في الرابعة عشرة من العمر حينما سمعت أول عبارة غزل في عينيها الخضراوين من قبل عازف الناي الذي «تسمر لحظة، وقعت الناي من يده، وشهق: يا إلهي حديقة زهور في عينيها!»[٢٥]. ولكن هذه الأنوثة التي تفجرت، وهذه المرحلة التي بدأت فيها البطلة تعي ذاتها ستوأد في مهدها، وستحاصر بقصة العمة التي عُدّت في عداد الأموات لأنها هربت مع من تحب ذات يوم، ولم تكن البطلة تعرف أن لها عمة إلا في اللحظة التي تفتحت فيها أنوثتها، وكان الأمر بمثابة إنذار لها من أن ترتكب خطأ العمة، فاضطرّت لوأد مشاعرها بالرضوخ للعادات والتقاليد، والقبول بالزواج من ابن عمها. وبهذا الزواج بدأت المعاناة، فالقلب يهفو لرجل، والجسد يطؤه رجل آخر، فإذا بالعلاقة الزوجية واجب كريه منفر، والبطلة/الزوجة تتعرض في كل مرة لعملية اغتصاب تحت غطاء شرعي اسمه الزواج، مدركة ما يحدث لها، «اعتاد الجسد التقلبات المقززة، الرائحة المنفرة، اعتاد تغيراته وتقلباته مع كل حمل وإرضاع ودخول الفراش. لكن القلب بقي على رفضه، جامدًا عند حدود الدمع والناي الحزين تنسكب نغماته شلال فل وحبق في المساء الدافئ»[٢٦].

يؤكد الشاهد السابق أن المرأة التي تعي أنوثتها، وتعي خصوصيتها، وتفهم جسدها، وتدرك أنه لا يوجد أي شيء يعوضها عن خسارتها لهذه الأنوثة، فلا الحمل ولا الإرضاع ولا إنجاب الأطفال وتربيتهم أنساها جسدها المستلب الذي ظل رغم السنين يتوق إلى الآخر الذي جعله يهتز ويُصاب بالذهول. يؤكد هذا الوعي الأنثوي خطأ الاعتقاد السائد بأن غريزة المرأة مختلفة عن غريزة الرجل، الذي يُسوغ من خلاله العديد من الظواهر مثل عدم زواج الأرملة أو المطلقة واقتصارها على تربية أطفالها ورعايتهم، وامتناع الرجل الأرمل والمطلق عن ذلك، تقوم المرأة بذلك ليس لأنها مختلفة عن الرجل في احتياجاتها الغريزية، وإنما لأنها اعتادت كبت غرائزها بسبب التربية التي تلقتها منذ نعومة أظفارها، ومحورها مفهوم العيب المرتبط بالعادات والتقاليد، بينما اعتاد الرجل أن يطلق العنان لغرائزه نتيجة التربية المنفلتة التي تلقاها منذ نعومة أظفاره، ومحورها أن «الرجل لا يعيبه شيء».

تقدم قصة «الحيار» تمثيلاً سرديًا للمرأة في لحظة تشظيها بومضة سريعة تتجلى بوقوفها أمام المرآة التي تعري كل شيء، كاشفة عن الحاضر، ومستعيدة الماضي، منتقلة إلى مستقبل الشخصية ونهايتها. فعبر المرآة تبدأ البطلة بالبوح عن مكنوناتها، تلحظ الشيب الذي غزا شعرها، والعين التي كُبّتْ خضرتها، وقبلهما القلب الذي تحطم، والجسد الظامئ، لتجد نفسها في حضن الوحدة في مواجهة الحقيقة المرة، «أولاد يرحلون وزوج عاجز نَزِق، ونظرات متسائلة! آه يا قلبي ها أنت تدخل الجحيم الحقيقي، صراخ وشتائم، صمت ونظرة غامضة تحمل في طياتها شك وريبة! ها هي عشرون مرت ولم يتعب، عشرون مرت وصراخه بات شرنقة تنسج خيوطها العنكبوتية حول روحي»[٢٧]. وعبر المرآة تنتقل من الحاضر الذي هي عليه إلى استعادة الماضي لحظة تفجر أنوثتها، فترى تلك الفتاة التي وأدت مشاعرها في مهدها لتخضع للأعراف القبلية، وتتحول إلى ضحية، «أمام سلاح القبلية تهاوى الرجال، تراجع كلٌّ إلى خُنّه وبقيت ذبيحة بين الأقدام، الشهوة في العيون، والجوع في الأمعاء، والوجبة حارة طازجة! خارت الضحية أرضًا، تضرجت بدمائها، وخرج القاتل مزهوًا

بنصره! السنوات تمضي، وأنا أذوي في قفص ضيّق تطبق قضبانه على قلبي، تعصره، فينزف صديدًا أسودًا»[٢٨]. وأمام هذه العودة إلى الماضي، ومقارنة لها بالحاضر، تكتشف البطلة الحقيقة التي كانت تحاول تناسيها طوال الوقت؛ فالثورة في أعماقها لم تنطفئ، والقلب والروح والجسد جميعها تعاندها، ورغم السنين التي مرت قبل عجز زوجها، وعلى الرغم من إنجابها لأطفالها الثلاثة ورحيلهم عنها بعد أن كبروا، وعلى الرغم من مرور عشرين سنة على عجز زوجها ستفاجئ نفسها بالحقيقة، «عشرون مرت، أدور في مجرتي، متعبة تائهة، وأنت أيها الجسد متى ستخرج من مستنقع الركود؟ وأنت أيتها الروح متى تمزقين شرنقتك؟»[٢٩].

على الرغم من رضوخ البطلة للواقع فإنها ظلت رافضة له في أعماقها، متمردة عليه بصمتها. ولكنها فضحت نفسها أمام المرآة، حينما انعكست صورة للمرأة الصاغرة، وجاءت النهاية التي قررت فيها البطلة تلبية نداء مرآتها واضعة حدًا لمعاناتها، «أحدق جيدًا.. أصابعي مثلجة، روحي تشتعل، وجهي! الحناء! الدماء.. أرمي المشط، أترك شعري للريح الثقيلة في هذا المساء الحار. أصابعي تنسل من حطام المرآة، قدماي تقوداني، تمشيان على شظاياها المتناثرة إلى حيث ترك الناي يرتعش وهو يلامس الأرض الباردة. تشدني النغمات من أذني فأمضي إلى حيث غاصت عيناه في خضرة عينيّ، وشهق تاركًا نايه يتحطم عند قدميّ، مخلفة ورائي خيطًا رفيعًا من الدم!»[٣٠]. عبّرت النهاية عن الحاجة للانعتاق والتحرر من القيد، وعدم الاستسلام للأمر الواقع؛ إذ تقع على المرأة مسئولية التغيير، والدفاع عن حقوقها، وحلّ قضاياها ومشاكلها، فالخلاص لن يأتي من الخارج أو من الآخر، وإنما ينبع من داخلها ومن وعيها لذاتها، وطبيعتها وخصوصيتها، ودفاعها عن نفسها، لتكون مساوية للرجل في الحقوق والواجبات، ولتصبح شريكة له، وليست تابعًا.

ولابد من الإشارة إلى أن حال المرأة في مؤسسة الزواج بسبب الارتباط القسري بالقريب لا يقتصر على ظاهرة «الحيار»؛ وإنما يتعدى هذا الأمر إلى معظم حالات الزواج التي تتم بقبول الطرفين. ويرجع هذا الأمر إلى أن الغالبية العظمى من النساء يسعين إلى دخول مؤسسة الزواج للخلاص من المضايقات التي يتعرضن لها، والضغوطات الكثيرة التي تفرضها الثقافة الذكورية عليهن داخل البيت وخارجه، وفي مكان العمل؛ وذلك لأن كثيرًا من المجتمعات ما زالت تنظر إلى وجود المرأة خارج مؤسسة الزواج نظرة شك وريبة، فالمرأة كائن تابع لا يمكنه العيش إلا في ظل الآخر: الرجل/ الزوج/ الأب/ الأخ/ ابن العم، وهي مخلوق لا يمتلك استقلاليته، ولا ينظر إليه على أنه حر مستقل كامل مهما بلغت درجته من الوعي، والعلم والمعرفة والرقي؛ فهو ما لم يتفيأ بظل الآخر/ الرجل ويتكئ عليه يبقى ناقصًا مدانًا من منظور المجتمع[٣١]. ولنا أن نتخيل، والحال هذه، عدد النساء اللواتي تتعرض أجسادهن للاغتصاب في كل يوم تحت غطاء شرعي في ظل مؤسسة الزواج.

يعيد مفهوم «الحيار» إنتاج فكرة امتلاك الجسد الأنثوي للأقارب دون الأغراب، فهم الأولى به كونه موضوعًا للاستمتاع، وإنتاج الذرية، ووسيلة عمل مجانية، فيندرج الجسد في ملكية دائرية تحددها المعايير العائلية والقبلية ومصالحها، فلا ينبغي أن يتفتح الجسد في فضاء يقوم على الاختيار الحر، إنما ينبغي أن يمتثل لقوانين الملكية شأنه في ذلك شأن سائر الأملاك، وكلما تراكمت الثروة في أيدي جماعة متضامنة من الرجال، أصبحوا ذوي سلطة نافذة، وتدوير الملكية فيما بينهم يبقيهم نافذي الكلمة، وبالنساء القريبات تتخلق جماعة متآلفة لا مكان للغريب فيها.

على أن الكاتبة نفسها لامست في قصة «ألف باء الحب» جانبًا مهمًا من قضية لها صلة مباشرة بجسد الأنثى، من خلال موضوع العشق والخيانة

المرتبطة بتربية الجسد وكبته وانفلاته، بسبب اختلاف المنظور للجسد بين الرجل والمرأة؛ إذ يختلف منظور المرأة للعشق والخيانة عن منظور الرجل، ويُظن خطأً أن اختلاف المنظور ناتج عن اختلاف الجنس، وله علاقة بالفروقات البيولوجية بين الرجل والمرأة، والواقع أن اختلاف المنظور عائد إلى طبيعة التربية التي يتلقاها الطرفان، والمحكومة بالثقافة الذكورية المسيطرة على المجتمع. وفي حين يؤمن الرجل بالتعددية في الحب والعشق والزواج؛ يتصف عشق المرأة عادة بالتوحيد. ويرتبط هذا الأمر بالثقافة المسيطرة. فعشق المرأة بمثابة الخطيئة، وخيانتها كارثة تنهي وجودها؛ لأن جسدها يصبح مُدنّسًا، أما عشق الرجل فأمر عادي، وخيانته لا يحاسب عليها وكل ذنوبه مغفورة؛ لأن جسده يقبع بعيدًا عن فكرة الدنس. ولذا فإن المرأة عندما تعشق تغدق عواطفها كاملة على معشوقها ويصبح هو كل شيء بالنسبة إليها، ولا يمكنها النظر إلى آخر فهذا ليس من حقها. أما الرجل فأمره مختلف، فهو سواء أكان عاشقًا أم زوجًا أم خطيبًا، ففي كل الحالات يمكنه النظر إلى أخرى بدون أدنى شعور بالذنب؛ لأنه مستقر في لاوعيه أن هذا الأمر من حقه شرعًا، موظفًا الفهم الخاطئ لبعض النصوص المقدسة لتسويغ ما يقوم به. ولذلك تسهل الخيانة عند الرجل، ويتعذر هذا الأمر عند المرأة، إلا في بعض الحالات الاستثنائية التي ترجع أسبابها إلى أمور عدة.

بدأت القصة من نهايتها على طريقة الاسترجاع، لنجد أنفسنا أمام البطلة التي اتخذت قرارها بالسفر إلى الخليج؛ إذ أنبأت خطيبها بهذا القرار عبر الهاتف، في محاولة منها لإنهاء حالة الصراع الحاد الذي عاشته نتيجة عشقها لرجل، وارتباطها بآخر. وعبر استدعاءات البطلة نتعرف على قصة عشق ساخنة عاشتها البطلة مع رجل عشقها، لكنه خانها مع زميلتها، ثم تزوجها، الأمر الذي جعل البطلة تتخذ قرارها بالزواج ردًا على فعل الخيانة، «في محاولة للالتفاف على مشاعري، هادنت زمني، ورضيت لجسدي دورًا غبيًا، أصبحت خطيبة شخص، وعشيقة آخر»[٣٢]. ولكن المشكلة التي واجهت البطلة أنها لم تتمكن من نسف ذلك الرجل من حياتها، فهو يرافقها مثل ظلها، يحتلها ويعيش معها كل تفاصيل حياتها، يقتحم حتى أحلامها، فتشعر بالتشظي بينه وبين الرجل الذي سيصبح زوجها، ووفاء منها لمشاعرها ولجسدها الذي رفضت استمرار قيامه بالدور الغبي، ولخطيبها، جاء رفضها لتمثيل دور الزوجة حتى لا تعيش حياة مزيفة تتزوج شخصًا وتعشق آخر، وكان قرار السفر.

إن تناول موضوع العشق والخيانة في الأدب ليس جديدًا. ولكن ابتسام تريسي تقدمه من منظور الأنثى الواعية التي ترفض في نهاية المطاف الرد على الخيانة بخيانة مماثلة، وتصحيح الخطأ بخطأ آخر، وهذا ما يحدث في الغالب في الواقع هربًا من مواجهة المشكلة الحقيقية. ويأتي عدولها عن السفر تأكيدًا آخر على وعيها الأنثوي الذي يرفض حل الهرب والابتعاد، ففي اللحظة الأخيرة ترى الحقيقة التي كانت تغمض عينيها عنها، فترمي جواز سفرها وتعود معلنة تحررها من الرجل الخائن الذي عشقته بكل جوارحها، مدركة أنها لا ينبغي أن تضيع عمرها في الهرب من مكان إلى آخر من أجل الرجل الحلم الذي لا يستحق ذلك. وتحررها من الآخر الرجل/الخطيب الواقع الذي لا تكن له أية مشاعر؛ لأنها تعي تمامًا أن زواجها من هذا الغريب عنها ستكون نتائجه كارثية، «رميت جواز السفر، ودموعي وارتعاشي وأحلامي في قاع الحقيبة المظلم، أغلقتها بحياد، وخرجت مع العائدين، تنفست هواء المطار البارد بعمق، ملأت رئتي بثقة افتقدتها زمنًا، وسرت باتجاه السيارة!»[٣٣]. وبذلك انتهى الصراع وخرجت البطلة/المرأة من الازدواجية

التي كانت تعيشها لتصبح وفية لنفسها واثقة بها، معلنة تحررها من كل قيد، رافضة منح جسدها لشخص لا ترغب به.

٣- اغتصاب الجسد في ظل الثقافة الاجتماعية:

عرضت ماري رشو في رواية «الشبيهة» المصائر الفاجعة لثلاث أخوات، هن: (سمر)، و(صفاء)، وبطلة الرواية، وقد انتهكت أجسادهن لأسباب تتعلق بأجواء البيت الذي عشن فيه، فقد كشفت الرواية عن الأجواء المتوترة بين الأبوين بسبب تعذر الطلاق، وتأدى عن ذلك خلل في العلاقات، في ظل هذه الأجواء اغتُصِبت (سمر)، ولاذت بدير، وتبعتها الراوية التي اغتصبها الشخص الذي أحبته، فأجبرت على الزواج منه درءًا للفضيحة. لم يكتف المغتصب بما فعله قبل الزواج، إنما راح بعد الزواج يتاجر بجسد زوجته، ويرغمها على ممارسة العهر مستغلاً صغر سنها، وجهلها، وتفكك أسرتها، ليحقق مكاسب خاصة، وإلى ذلك فقد اختطف (صفاء) رجال، وتناوبوا على اغتصابها في ظروف غامضة.

تمور رواية «الشبيهة» بالنساء؛ فكاتبتها أنثى، وبطلتها أنثى، والراوي أنثى، ومعظم الشخصيات إناث، وتطرح وجهة نظر أنثوية للعالم، كما أن القضية التي تعالجها هي قضية أنثوية. والحال هذه، فسيطرة الراوي المشارك على الأحداث من أول الرواية إلى آخرها قد جذب النص إلى منطقة السيرة الذاتية، فقد كشفت البطلة عبر سيرتها الذاتية عن سيرة أفراد أسرتها، ويبدو واضحًا سيطرة ضمير المتكلم على الرواية من أولها إلى آخرها.

قدمت المؤلفة رؤية أنثوية للعالم بتسليط الضوء على ما يحدث داخل إحدى الأسر العربية التي تتهدم شيئًا فشيئًا، ويتعرض أفرادها للمعاناة والبؤس والشقاء نتيجة أخطاء متتالية لا تعالج بشكل صحيح، بل على العكس من ذلك يردّ على الخطأ بخطأ مشابه يؤدي إلى زيادة تفكك الأسرة وتهدمها، وكشف التمثيل السردي عن وضع المرأة الخاطئة في المجتمع الشرقي بشكل خاص؛ سعيًا إلى الكشف عن المسئول عن انحرافها، والأسباب المؤدية إليه، والحلول التي ينبغي تقديمها لمثل هذه الحالات، وبمعنى آخر سعى إلى إثارة قضية المرأة الجانحة وكيفية التعامل معها.

ظهرت روايات كثيرة صورت المرأة المنحرفة أو المومس، وعالجت عديدًا من القضايا المتعلقة بها، وفي الغالب الأعم ما نظر إلى هذه القضية من زاويتين هما:

١- النظر إلى المومس على أنها مومس فاضلة أو نبيلة اضطرتها الظروف القاسية إلى هذا الفعل، وتصويرها على أنها شخصية تستحق العطف والشفقة، بل وجديرة بالاحترام أيضًا.

٢- النظر إلى انحراف المرأة على أنه نوع من التحرر؛ فالمرأة المنحرفة هي امرأة حرة، وفي الغالب ما تصب هذه الحرية في إرضاء رغبات الرجل، وإشباع نزواته.

والنتيجة في الحالتين هي انتهاك جسد المرأة واغتصابه، وتحويله إلى سلعة يُتاجر بها في ظل ظروف مادية أو تحت شعارات عن مفهوم التحرر والديمقراطية، ابتدعها الذكور، وقدمت من وجهة نظرهم، لا من وجهة نظر المرأة.

قدمت رواية «الشبيهة» رؤية أنثوية للعالم أشارت بأصابع الاتهام إلى الثقافة الذكورية التي تحكم المجتمع بما فيها من موروث ثقافي ديني وعادات وتقاليد وغيرها؛ تصب جميعها في جعل خطأ المرأة نهايتها الحتمية، فما إن تخطئ المرأة حتى تصل إلى الهاوية على عكس الرجل الذي لا يشعر بخطئه، بل لا يتنبه إلى أنه أخطأ في بعض الأحيان، ومن ثم لا يتحمل مسئولية خطئه، وتقع المسئولية كلها على حواء التي أغوت آدم.

انفتح السرد عبر شخصية البطلة، أو «الراوي المشارك» التي فتحت الذاكرة على مرحلة ماضية، مستحضرة فترة زمنية بعيدة معتمدة في ذلك على تقنية الاسترجاع؛ إذ بدأت سردها من النهاية، «لم تفارقني

تلك الصورة. يخرج جدي مبكرًا كعادته. يتسلل أبي من فراشه. يتجه نحو المطبخ. يفتح قارورة الغاز. يعود. للاستلقاء. يغمض عينيه منتظرًا الموت. يموت أبي ذلك الصباح، وفي صباح اليوم الثاني تلحق به أمي»[٣٤]. بهذا المقطع بدأت عملية السرد لتتخذ البطلة منه وسيلة للعودة إلى الماضي لتسرد لنا سيرتها الذاتية التي امتزجت مع سيرة عائلتها المنكوبة، ولكن هذه العودة إلى الماضي ليست مقصودة لذاتها، أو تعلّقًا بالماضي؛ بل الرغبة في تحليل ما حدث من أجل الحلم بحياة مختلفة لا يتكرر فيها ما حدث، «لماذا تقتحم الأسئلة ذاكرتي؟ فلا أحاول الهروب، بل أبحث عنها وأسترسل بها، لا حبًا بالذكرى أو رغبة في العودة إلى الماضي. لعل الحلم في نسج حياة مختلفة هو الذي يدفعني للتذكر، لنعيش حياة جديدة، إنه الحلم الجميل في بتر سنوات من تلك الحياة، التي اقتحمت عالمنا ونهشت أجسادنا، أنا وإخوتي مذ كنا صغارًا»[٣٥].

أكدت الكاتبة على لسان بطلتها بأن ما ستروية حقيقة عاشتها «لم تكن وهمًا أو تأليفًا، وكانت نبضًا وواقعًا، قد يصدّق ذلك أو لا يصدق، لكنه محفور في الذاكرة وبعيد عن النسيان»[٣٦]. يدعونا تدخل الكاتبة إلى الأخذ في الحسبان احتمال المطابقة بين الأحداث الواقعية والأحداث السردية. ولعل أول ما يلفت النظر هو عنوان الرواية، فالعنوان هو أول عتبة يقترحها النص على المتلقي، فالعنوان لا يأتي اعتباطيًا، إنما هو محمل بدلالات ربما تكون واضحة أو خفية، وفهم العنوان هو الخطوة الأولى للدخول إلى عالم النص، فهو مفتاحه، والعنوان ليس مؤشرًا بسيطًا، بل هو بنية معقدة غاية التعقيد، ويمثل أداة ضغط هائلة على المتلقي أو القارئ[٣٧]. ومن هنا فإن عنوان هذه الرواية يحمل دلالة عميقة، فما المقصود بالشبيهة، ومن الشبيهة؟

يؤكد متن الرواية أن الشبيهة هي «الأم» التي أشير إليها بإصبع الاتهام، مما أدى إلى زعزعة كيان الأسرة بكامله. أطلقت بطلة الرواية هذه الصفة في البداية على المرأة التي كانت تعمل عندها وتدعى (أم سلمى)، وهي من اللواتي يعترفن بممارستهن للدعارة، فهذه هي المرأة الشبيهة، ثم أطلقت الصفة ذاتها على المرأة التي وجدتها في بيت أهلها تساعد والدتها، فقد ذكَّرها وجهها بوجه المرأة الشبيهة، لتصبح هي الأخرى شبيهة عندها وتدور حولها الشبهة، فهل هي كأم سلمى المرأة الشبيهة. فيما بعد تراءى للبطلة/الراوية وجه والدتها كوجه المرأة الشبيهة التي كانت تعمل عندها، ومن هنا يتولد السؤال الذي تعجز البطلة عن الإجابة عنه وهو: هل والدتها كالمرأة الشبيهة التي تشبه (أم سلمى) المرأة الشبيهة؟!

إن الوعي الأنثوي عند الكاتبة يجعلها ترفض مع بطلتها إدانة الوالدة بوصفها عاهرة، وتجعل الأمر كله يدور في نطاق الشبهة والتشابه الذي لا يمكن أن ينتج عنه أحكام قطعية تحدد مصير أسرة بكاملها. وهكذا فإن الرؤية السردية التي قدمتها الكاتبة في هذه الرواية، وعبر بطلتها/ الراوي المشارك تريد أن تقول بالعنوان: إن حياة أسرة بكاملها من الممكن أن تتهدم نتيجة تشابه أو شبهة توصف بها المرأة في مجتمع تتحكم فيه الثقافة الذكورية التي تحرم المرأة من الدفاع عن نفسها؛ ولا تعطيها الحق في ذلك، أو تصحيح الخطأ إذا ما ارتكب فعلاً، في حين أن الخطأ نفسه الذي ترتكبه المرأة لا ينظر إليه على أنه خطأ إذا ما قام به الرجل، ولا تترتب عليه أية نتائج. وكأن جسد الرجل منزه عن الدنس مهما تعددت أخطاؤه، أما جسد المرأة فما إن يُمس حتى يصبح دنسًا ينبغي التطهر منه. وأمام هذه الثقافة التي تحاصر المرأة فتغلق أمامها كل السبل لتصحيح الخطيئة التي وقعت فيها نتيجة خطأ ما، ربما يعود إلى الجهل؛ أو القهر، أو صغر السن وقلة الخبرة، تجد نفسها منغمسة في طريق لم تختره بمحض إرادتها، ولكنه فرض عليها، فهي في نظر الآخرين ساقطة مهما حاولت أن تثبت العكس. ولذلك حاولت الكاتبة في رواية «الشبيهة» أن تعطي

لشخصياتها فرصًا أخرى لتصحيح الخطأ، كي تصل من خلال ذلك إلى أنه من الممكن تجاوز الأخطاء والبدء من جديد، فالحياة جديرة بأن تعاش، وفيها متسع لتصحيح الأوضاع مهما كانت سيئة، في نظرة تفاؤلية إلى المستقبل وإمكانية تغيير النظرة السائدة، ورفض الثقافة الذكورية المسيطرة.

أسهم الموروث الثقافي الذي تسيطر عليه الثقافة الذكورية في تدمير شخصية الأم التي أشير إليها بإصبع الاتهام دون التأكد من حقيقة الأمر، فما إن همس أحد الرجال في أذن الزوج بخبر ما، حتى ثار غضبه ولوح لها بالطلاق، «نادى أحد رجال الحي على أبي، وأسَرَّ له شيئًا، ليعود متهدل الرأس والكتفين، ويرتمي على أول مقعد...فجأة سحب أمي من يدها، أدخلها الغرفة، وأغلق الباب... ما الذي فعلته أمي ليعاتبها أبي؟ ما الذي حصل معها ليضربها بكل ما أوتي من عزم؟... فوجئنا في بيت جدتي بإخوة أبي...وردت كلمة الطلاق على لسان أبي أكثر من مرة...»[٣٨]. وعندما أتى «الاجتماع الثاني بعد زيارة كاهن الطائفة، الذي رفض الطلاق، ولم يرتح لأقوال أبي، فالاستناد إلى ما يقال مرفوض في الدين، وقد تكون افتراءات مغرضة...»[٣٩]، ولكن الموروث الديني الذي وقف إلى جانب الأم لم ينجح في تبرئتها أمام عيني الزوج الذي تحكمه الثقافة الذكورية، فلجأ إلى معاقبة المرأة عن طريق هجره لها هجرًا تامًا بعد رفض الكاهن للطلاق، فهي في نظره ساقطة حتى وإن ثبت العكس، وحتى في نظر غيره مما يحرمها من فرصة التراجع، أو تصحيح الخطأ إن كان هناك خطأ ما، ويحصرها في زاوية ضيقة وطريق مسدودة، ومع ذلك نجد الكاتبة تحاول أن تعطي لشخصيتها هذه الفرصة، فتجعلها تبدو هادئة متألقة واثقة من نفسها تزداد جمالًا، فهي لم تهتز لما حدث بل حاولت أن تخلق لنفسها جوًا جديدًا، وحاولت تكوين صداقات مختلفة وراحت تهتم بأمورها الشخصية[٤٠].

لجأت (سمر)، وهي البنت الكبرى، إلى الدير في ظروف غامضة، وهي في سن صغيرة، وظهر فيما بعد أن سبب ذهابها إلى الدير هو وقوعها في الخطيئة، وخوفها من الفضيحة، ولعل ذهابها إلى الدير في هذه المرحلة العمرية المبكرة يحمل دلالة رمزية على الموت المعنوي لها. ولكن الكاتبة جعلت شخصية الأم تتدخل لإعطاء فرصة جديدة لابنتها لتحاول أن تبدأ من جديد، فنجدها تصرّ على إخراجها من الدير، وبالفعل خرجت من الدير حاملة لأفكار جديدة تخفف عنها وطأة ما حدث، ولاسيما أنه خطأ أدى إلى الخطيئة. وانطلقت من جديد وبحثت عن عمل وحصلت عليه، ثم تقدم لخطبتها شاب يحمل فكرًا مختلفًا، فهو مع أخيه الذي تقدم لخطبة أختها (صفاء)، لا يهتمان لما حدث في الماضي ويهتمان بالحاضر والمستقبل. ولا تختلف سيرة (صفاء) كثيرًا عن (سمر)، فهي تتعرض لعملية اختطاف يعتدى عليها من خلالها، ولكنها بعد أن عادت وسيطرت عليها حالة من الذعر؛ نهضت من جديد وتابعت دراستها، ثم حصلت على عمل مع أختها (سمر)، وتوج ذلك بتحديد فرحها مع أختها في اليوم نفسه[٤١].

بدت شخصية البطلة التي تتولى مهمة السرد أكثر شخصيات الرواية تعقيدًا، فسيرتها مختلفة بعض الشيء، فهي شخصية أنثوية تتعرض للكثير من المتاعب، ولكنها في كل مرة ترفض السقوط مؤكدة على حقها في الحياة. وتبدأ سيرتها منذ اللحظة التي تفتحت فيها أنوثتها فوقعت في حب شاب يدعى (سالم) كان يتردد على بيتها في أثناء السهرات التي تقيمها الأم في المنزل. ومع حبها لـ (سالم) كانت تحلم بالخروج من جو البيت، وما يسيطر عليه من تفكك نتيجة حالة الهجر القائمة بين والديها.

أول صدمة تعرضت لها البطلة هي صدمتها بمن تحب بعد أن غرّر بها واصطحبها إلى منزل ضخم ليغتصبها فيه. ومع ذلك لم تستسلم له في

البداية، فلجأ إلى ضربها بعنف لتتحول إلى كتلة جامدة بين يديه، وبعد عودتها إلى البيت أصيبت بحالة من الذعر خوفًا من الفضيحة؛ فالثقافة الاجتماعية السائدة تدين المرأة في هذه الحالات، فهي ثقافة ذكورية تحكم المجتمع، ماجعل البطلة تحلم باليوم الذي يأتي فيه من اغتصبها لطلبها للزواج، وبالفعل حدث ذلك، والحقيقة أن خوف البطلة من نظرة المجتمع إليها لم تجعلها تفكر في أبعاد هذا الأمر، وسبب إصرار (سالم) على الزواج منها، فكل ما سيطر على تفكيرها أنها لن تنتحر أو تدخل الدير، فهي تريد أن تعيش، وأن تصلح ما حدث، وتبدأ من جديد.

بعد زواج البطلة من (سالم) بمدة من الزمن، بدأ الزوج في الضغط على زوجته مستخدمًا كل الوسائل المادية والمعنوية، بدءًا باللين وانتهاء بالعنف، من أجل أن يتاجر بجسدها لتحقيق مآربه، ومع أنها رفضت هذا الأمر في البداية واستنكرته؛ إلا أنه أجبرها عليه فيما بعد، وبعد أن استسلمت له فترة من الزمن قررت في لحظة تجل إنهاء هذه المأساة، وهذا الاغتصاب المتكرر فاختارت الهرب مهما كلف الأمر، رافضة السير في هذا الطريق وبدأت البحث عن فرصة في الحياة للبدء من جديد، لتحيا حياة نظيفة، فهي لا ترغب بالاستسلام لهذا المصير الذي يفرض عليها. وبعد هربها إلى بيت أهلها قُتل زوجها في ظروف غامضة، وبُرِّئت من تهمة قتله، وحينها شعرت بأن الحياة قد منحتها فرصة جديدة، ولكنها فوجئت بالحمل الذي سبب لها ألمًا نفسيًا في البداية؛ لأنها ليست متأكدة من والد الجنين الذي تحمله في أحشائها، ولكنها قررت أن تقوم بدور الأم، ليس مهمًا من يكون والد الجنين، وعندما وضعت مولودها، فوجئت بأنه توأم؛ ولد وبنت، وحينها قررت أن تعمل على تربية توأمها اللذين وهبتهما الحياة، تعيش لهما، ومن أجلهما، ولن تتزوج مرة أخرى، ولن تتراجع عن قرارها[٤٢].

إن من يمعن النظر في الشخصيات الأنثوية التي قدمتها الكاتبة؛ سيلاحظ بوضوح تركيزها على أن ما حدث معهن كان خطأ وليس خطيئة؛ لأن الخطيئة هي التي تتكرر، ثم محاولة إعطاء الفرص مرة بعد أخرى لكل واحدة منهن، لتبدأ من جديد، ورفض الثقافة الاجتماعية الذكورية التي تحكم على المرأة بالنهاية إذا ما حدث الخطأ الذي يؤدي إلى الخطيئة، ويبدو هذا واضحًا من خلال الكلام الذي تنسبه الراوية، ومن خلفها الكاتبة إلى كل من (أحمد) و(يوسف) اللذين سيتزوجان من (سمر) و(صفاء)، «أما (أحمد) و(يوسف) فقد طعنا بكل كلمة قيلت، على اعتبار أن كلاً منهما يريد زوجة لا علاقة له بماضيها، وأن الزوجة تحاسب كما يحاسب الزوج، ولكن بعد الارتباط الكبير بينهما، فكما الحرب خربت أشياءهم الجميلة، كذلك قسوة الأيام، فقد تحدث في الحياة أمور ليس للإنسان علاقة بها، وليس للإرادة دور في مسيرتها»[٤٣]. تريد الكاتبة أن تقول: إن المرأة كالرجل فهو يحاسب كما هي تحاسب، وإذا كان الرجل لا يسأل عن ماضيه، فلماذا تسأل المرأة عن ماضيها؟! ثم إن نسبة الكلام السابق إلى شخصيتين ذكوريتين يأتي بوصفه نوعًا من التفاؤل المستقبلي بتغير نظرة الرجل إلى المرأة، وتراجع الثقافة/السلطة الذكورية لتفسح المجال للثقافة/السلطة الأنثوية بالظهور ولو قليلاً.

طوت رواية «الشبيهة» في ثناياها دعوة خفية إلى التحرر من القيود الموجودة في المجتمع، سواء أكانت دينية، أم اجتماعية، أم ثقافية، ولاسيما إذا كانت تتعارض مع إعطاء الفرصة للمرأة في حياة أفضل. فبعد أن تتنبه العائلة إلى أن خاطبي (سمر) و(صفاء) من دين آخر، يأتي القرار على الشكل الآتي: «لم تمض الساعات حتى جاء قرار الموافقة، وكأننا نتحرر من كل ذنوبنا دفعة واحدة، ذنوب الماضي وقيود المجتمع معًا، كأننا نولد أحرارًا من جديد»[٤٤]. على أنه لم تؤثر الثقافة

الأنثوية في مضمون الرواية، وفي طريقة معالجتها لقضايا المرأة ومشاكلها فحسب، بل تعدى هذا الأمر إلى شكل الرواية وبنائها. ظهر في بناء الشخصيات، وفي الوصف، فعلى الرغم من أن شخصيات الرواية تعرضت للخطف، والاغتصاب، وممارسة الدعارة؛ فإن الوصف جاء من وجهة نظر الأنثى، ولذلك لم نجد في الرواية تركيزًا على جسد المرأة الإغوائي، أو تصويرًا للمشاهد الساخنة التي فيها إثارة وتشويق، والتي كانت تظهر في معظم الروايات الذكورية التي تتناول مثل هذه القضايا؛ بل يمكننا القول بأنها كانت تظهر حتى في الروايات التي تهتم بقضايا أخرى وكأنها جزء أساسي من تكوين الرواية.

ثانيًا: تقييد الجسد وتحزيره.

طرقت منهل السراج في رواية «جورة حوّا» موضوع الجسد المغلول بقيود اجتماعية تؤدي به إلى الدفن، فالجورة هي تلك الحفرة التي تدفن فيها الأنقاض، فلا غرابة أن تكون «جورة حوّا» هي المدفن لثلاث فتيات من بنات حواء نشأن في حي شعبي في مدينة حماة يدعى «جورة حوا»، وسلطت الضوء على كثير من الأحداث والمنعطفات التي مرت في حياة كل منهن في تلك الجورة؛ فعبر سيرة كل من (مي)، و(كوثر)، و(ريمة) كشفت الرواية عن الأحوال الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، وجاءت الأحوال السياسية في الطابور الخلفي للأحداث، ملقية بظلالها على كل شيء عبر إيماءات وإيحاءات مدت برأسها على استحياء في الرواية؛ لأن الرواية ركزت على الجانب الاجتماعي، وانعكاس الأحداث السياسية في الواقع الاجتماعي، وأثرها فيه. لتكشف عبر ذلك عن أحوال المرأة المحاصرة بجسدها، بين من تحاول تحريره، ومن تجاهد من أجل تقييده، ومن تبتذله.

فـ (مي) فنانة تشكيلية متحررة تمردت على الأنظمة الدينية والسياسية والأعراف والتقاليد الاجتماعية التي وقفت في طريق تحررها، ولأنها تعيش في مجتمع مغلق فإن بعض تصرفاتها قد جرّت عليها عواقب وخيمة؛ لأنها لم تُفهم بالشكل الصحيح، مما أدى إلى انكسارات حادة في مجرى حياتها. فمن فنانة متحررة إلى زوجة ذليلة لرجل مغمور ليس لديه أي طموح، وذلك بعدما حدث في نهار الكسوف؛ إذ انفعلت (مي) مع الألوان واهتاجت حتى شعرت بأنها توحدت مع الشمس، فاندفعت إلى الرقص عارية وحيدة في بيت الفنانين الذي كانت ترسم فيه لوحاتها، ولأن الناس لم يتفهموا ما قامت به فقد عُدّت ساقطة في نظر المجتمع، وكان لابد من ستر الفضيحة، فزُج بها إلى السعودية، لتتزوج من ذلك الرجل الذي لم تلتقه من قبل. وفي هيبة الحرم انفعلت مرة أخرى بصفاء أبيض الإحرام وجلال أسود الكعبة، فوجدت نفسها وقد وقعت فريسة حب (ربيع) الرجل الذي التقته في أرض الحرم مرتديًا لباس الإحرام. وشيئًا فشيئًا تفاعلت مع ألوان الحب، ولم تشعر بنفسها إلا وهي تبوح بسرها أمام زوجها، فأضحت خائنة، وأعيدت مرة أخرى إلى حماة مطلقة تجر وراءها أذيال الخيبة، محاولة الوقوف مرة أخرى في مواجهة إرث ثقيل من العادات والمعتقدات المهترئة. استجابت (مي) لمتطلبات جسدها وعبرت عن رغباته بعفوية، وأطلقت لنفسها العنان لتحرر جسدها من عقد الكبت والخوف؛ ولكن المجتمع المحيط بها لم يتقبل أفعالها، ونظر إلى تحررها على أنه فضيحة تحتاج للستر.

وجاءت (كوثر) لتجسد الطرف النقيض لـ (مي)، فهي على الرغم من كونها فنانة تشكيلية وصديقة (مي) منذ الطفولة، وشريكتها في بيت الفنانين؛ فإن معتقدات السنين المتخلفة ورواسبها

كبلت تفكيرها وشلت حركتها وقيدتها، فبدت مستسلمة لقوانين المجتمع ومعتقداته الخاطئة، خائفة قلقة من أعين الرقباء، وسيطرت على تفكيرها هواجس مظلمة جعلتها تتعثر في طريق حياتها. فعبر الرواية نجد (كوثر) تصارع هاجس اللطخة السوداء التي تتوهم وجودها فوق جبينها نتيجة سيطرة الشعور بالإثم عليها، ونتيجة الفهم الخاطئ للدين، وتحاول جاهدة التخلص من هذا الهاجس عبر إطالتها في الصلاة أو اللجوء إلى معلمتها التي تعطيها دروسًا في الدين، ولكن دون جدوى، فاللطخة تكبر يومًا بعد يوم إلى أن أتت وفاة أمها (آمنة) التي شكلت منعطفًا في حياتها؛ إذ تركت نفسها -بعد أن تركتها والدتها وحيدة مذعورة تفتقد الأمان وتسيطر عليها الهواجس- بدون طعام أو شراب في محاولة صريحة للانتحار والخلاص مما هي فيه. ولكن نجاتها من حادثة الانتحار أعادت إليها نوعًا من التوازن بعد أن وقف إلى جانبها بعض الأصدقاء، وبعد أن عرفت أن الوصول إلى الله لا يحتاج إلى وسائط، فكل ما في الكون يدل عليه، وبوعيها الجديد بدأت انطلاقتها الجديدة نحو الغد المشرق. فمحاولاتها لكبت جسدها وتقييده باءت بالفشل، ومحاصرة المجتمع لها في شكلها القبيح أي في صورة جسدها كادت تودي بحياتها، لولا استفاقة وعيها بعد حادثة الانتحار.

أما (ريمة) فهي صديقة كل من (مي) و(كوثر)، وتحمل إجازة في هندسة العمارة لكنها لم تعمل بشهادتها، فبدت في الرواية ذات شخصية مزيفة، فهي سطحية متصنعة متعالية، ترى الحياة عبارة عن زوج ثري وثياب جميلة وبيت فخم وسيارة فارهة، متناسية أنها حفيدة تلك الأرملة التي كانت تعمل في الريجة (معمل التبغ). ولكي تجعل مَن حولها يتناسى تلك الحقيقة فإنها أمعنت في البذخ والترف المزيف محاولة خلق تاريخ وميلاد جديد لها لطمس ماضيها، وكل ذلك كان على حساب زوجها وبيتها وابنتها، ولأنها أهملت كل شيء على حساب صنع الحاضر وتلميعه، فإن المستقبل فاجأها بزواج زوجها من سكرتيرته الخاصة، لتجد نفسها مرة أخرى مع ابنتها في غرفتها الحقيرة في بيت أهلها؛ وليعود ماضيها الذي حاولت طمسه، وجعلتها الصدمة تصحو من الوهم الذي كانت تعيش فيه، لتبدأ بتصحيح مسارها ونسيان حياة الزيف والخداع والنفاق؛ إذ لم يحل احتفاؤها بجسدها ومظهرها طوال الوقت من تجنيبها المصير الذي آلت إليه.

كشفت لنا الكاتبة أن النماذج النسائية التي تناوب السرد في تمثيلها ما هي إلا نتاج طبيعي للمجتمع الذي عاشت فيه. ففي ظل الحروب الأهلية والأحداث السياسية، وانعدام الأمن والاستقرار يصبح الجو ملائمًا لولادة مثل تلك النماذج التي تبدو متناقضة في ردود أفعالها تجاه هذا الواقع. فنجد بعض النماذج تدفعها الأوضاع إلى التمرد على كل شيء ناسفة عرض الحائط بكل القيم كنموذج (مي)، وبعضها ينكفئ على ذاته وينغلق باحثًا عن الخلاص عبر التوسل ببعض المعتقدات الخاطئة، والهروب من الواقع كنموذج (كوثر)، ويجدها آخرون فرصة ليطفو على السطح محاولاً الصعود إلى قمة الهرم، ليصنع لنفسه أدوارًا مزيفة في ظل الفوضى القائمة كنموذج (ريمة).

إن تتبع النماذج النسوية التي قدمتها منهل السراج في «جورة حوا»، وعلى الرغم من التناقض الحاد بينها؛ فإنه كشف لنا عن ملامح صورة المرأة التي تُعنى بها الكاتبة في روايتها. فمن خلال رسم الكاتبة لصورة (مي) المتحررة والمستهترة، إلى (كوثر) المتدينة المنغلقة، إلى (ريمة) المسطحة المزيفة؛ لاحظنا عدم تركيز الكاتبة على جسد المرأة الإغوائي، على الرغم من تناولها لثنائية تحرير الجسد وقهره، وكل ما جاء في الرواية من وصف لجسد المرأة، أو مظهرها الجمالي كان في سياق

الكشف عن شخصيتها وبنيتها الداخلية التي تؤثر في مظهرها، لا بقصد الإثارة والتشويق. فـ (مي) «طلعت البنت مايعة، تحب عبدالحليم حافظ، وترقص عندما تمشي»[٤٥]. وعندما تطلب منها والدتها أن تضع الحجاب على رأسها، تقول: «لا أحب الحجاب فهو عندما يغطي جبيني ويحجب غرة شعري يتعارض مع لون وجهي، إنه يذهب الجمال»[٤٦]. وتصفها زوجة أخيها قائلة: «طلعتها تخجل أخاها بين الحموية»[٤٧]، في إشارة إلى أن (مي) كانت متمردة -في مشيتها وفي لباسها وتصرفاتها- على العادات والتقاليد السائدة غير آبهة بما يقوله الناس عنها، مستجيبة لانفعالات جسدها في محاولة منها لتحريره من القيود الكثيرة التي تكبله. أما (كوثر) فترتدي معطفها العريض وجوربيها الشرعيين، وترص حجابها بين الحين والآخر خوفًا من أن يرى أحد اللطخة السوداء التي يُخيل إليها أنها فوق جبينها. أما الذين يتقدمون لخطبتها فسيأتون ويذهبون مثل العادة دون أن تنال إعجابهم؛ لأنها لم تحظ بنصيب من الجمال[٤٨]، فيبدو من مظهرها أنها قلقة ومتوترة وتعيش منتظرة عقدة العريس الذي لا يأتي، ومحاصرة بجسدها الذي تكبت رغباته وانفعالاته، وحينما يعاندها تتولد لديها عقدة الإحساس بالإثم. ويأتي وصف (ريمة) بشكلها الذي بدأ يترهل، وتصرفاتها التي تقوم بها، فهي سوف تنهال اليوم «بالسخرية على كفي جارتها روعة الخشنتين. سوف تسألها غامزة بقية النسوة إن كانت المسكينة تغسل يدويًا، لأن روعة فضحتها بوقاحة، حين كذبت (ريمة) قائلة لنساء الجمعية، إن الشال الذي دخلت فيه عليهن من شتوتغارت في ألمانيا. فقاطعتها روعة: لكنني رأيته معروضًا في محل جانبي في سوق حمص...»[٤٩]. ليدل على سطحيتها واهتمامها بالزائف والعرضي، واختزالها لنفسها في جسد محض تخشى عليه من الترهل، وتجعله محور اهتمامها.

واللافت للنظر أن منهل السراج من خلال تصويرها للمرأة، ورسمها لشخصيتها بمختلف أنماطها تجعلنا نشعر بالتعاطف مع تلك النماذج التي تقدمها، فنحن لا نستاء من تحرر (مي) وتمردها، ولا من انغلاق (كوثر) وتشددها، ولا حتى من استهتار (ريمة) وسطحيتها. ونجد أنفسنا عاجزين عن إدانة هذا النموذج أو ذاك، ويأتي هذا الأمر نتيجة لوعي الكاتبة بالأسباب العميقة التي أدت إلى ظهور مثل تلك النماذج، فهي لا تدين شخصياتها، بل تلقي اللوم على الثقافة الاجتماعية التي تحكم المجتمع الذي تعيش فيه تلك النماذج، والتي أدت إلى ظهورها في تلك الصورة، ولاسيما الثقافة الذكورية التي تسيطر على المجتمع، وتتحكم بمصائر تلك الشخصيات النسوية. فحينما تنفعل (مي)، على سبيل المثال، بالألوان في يوم الكسوف وهي وحيدة في بيت الفنانين، وتخلع سترتها وتبدأ بالرقص، ثم تشعر بالتعب فتغفو على كرسي بجانب البحيرة وبقربها ألوانها التي كانت ترسم بها، وبعد أن ينتهي الكسوف وتستفيق (مي) على صوت الرجل الذي كان يراقبها من على سطح بيته المطل على بيت الفنانين؛ ستحدث فضيحة ويطير الخبر على الألسنة بعد أن يضيف إليه كل واحد ما يشاء من مخيلته. «يقولون إنها كانت ترقص رقصًا، أعوذ بالله... يقولون إنها بدأت الرقص مرتدية ثيابها، ثم نادت الرسامين وفتحت النافذة وأخذت تخلع ثيابها قطعة.. قطعة. بل قالوا إنها رقصت بثيابها الضيقة ثم نادت الرسامين واحدًا واحدًا، كي يرقص معها ويخلع عنها قطعة من ثيابها... أمسكوها متلبسة بفعل غير أخلاقي في بيت الفنانين، فاتصلوا بالأخلاقية وأخذوها مع من كان معها بالشراشف..»[٥٠]. وبذلك تُدان (مي) من قبل الجميع من الرجال ومن النساء قبل الرجال، وحتى من أقرب الناس إليها من والدتها وأخواتها وزوجة أخيها، فتصبح في نظرهن ساقطة «فلتانة»،

«تشمس بلد بحاله»(٥١). ولا يكترث أحد بمعرفة حقيقة ما حدث، وإذا كانت (مي) قد ارتكبت خطأ بسيطًا فإن هذا الخطأ يُرد عليه بخطأ أكبر؛ إذ تُزوج من رجل لا تعرفه يعيش في السعودية دون أن يسبق لها رؤيته من قبل لستر الفضيحة، وتصحيح الخطأ بخطأ أكبر جر أخطاء أخرى حتى وجدنا (مي) عائدة إلى مدينة حماة تجر خلفها أثواب خيبتها.

وإذا كانت هذه صورة المرأة المتحررة المثقفة، وهذا هو حالها؛ فلنا أن نتصور حال المرأة المنغلقة المكبلة بالقيود البالية، والمسكونة بعقدة الثواب والعقاب، فـ (كوثر) «ترسم القطط وتلونها بخلفية عاطفية مشوشة. ترسمها مقطوعة الرأس حسب إرشادات الشيخة معلمتها...»(٥٢). و(كوثر) تحمل عقدة كونها بنتًا قبيحة منذ لحظة ولادتها في مجتمع ذكوري يفضل الولد على البنت، وكأنها هي من خلقت نفسها، ويبدو ذلك واضحًا من خلال الاحتفاء بأخيها التوأم في أثناء ولادتهما، «بكى عيسى أولاً. تلقفته ضاحكة مشجعة. وبعد ذلك سحبت (كوثر). طغى صوت أخيها على صوتها. لطمتها على مؤخرتها. قلّبتها بقرف: سوداء وساكتة؟ لفلفتها بخرقة مهملة ودفعتها تحت السرير. أنزلت شرشف السرير حتى تحجبها وقالت: لن تعيش. ثم تفرغت للصبي، تلفلفه على مهل، وتغازله في كل حركة... بعد ساعات أطلقت أول آهة من مخبئها، فانتبهت آمنة وتناولتها متأخرة»(٥٣).

وحتى (ريمة) الشخصية السطحية تبدو أنها محكومة بتلك الثقافة الذكورية التي أسهمت في تحويلها من مهندسة معمارية حازت على الترتيب الثاني في الكلية إلى امرأة سطحية مزيفة لا تهتم إلا بسخافات الأمور؛ فنجدها تقول بنزق عندما تلح عليها (مي) بانتقاداتها: «حاولت أن أعمل، لكن من طرق باب مكتبي؟ لا أحد، كل من كان لديه مشروع، توجه به إلى المهندسين القدماء. لن يثقوا بامرأة مهما بلغت مهارتها، حتى في النقابة، حاولت بعد التخرج أن أعمل بين المهندسين، وجدتهم أكثر تخلفًا من متعهدي الأبنية. يتضايقون بشدة من المهندسات، وقد يسخرون منهن؛ حيث تتحول اجتماعاتهم إلى اجتماعات ذكورية مكرسة للسخرية من زميلاتهم»(٥٤).

هذه هي صورة المرأة بمختلف نماذجها كما قدّمتها منهل السراج في روايتها، صورة حية تنبض بالحياة، تسعى من خلالها إلى الحديث عن أبرز قضايا المرأة: جسد المرأة وكيفية التعامل معه، وحرية المرأة، والمساواة بين الرجل والمرأة، وعمل المرأة في ظل تلك الظروف السياسية القاتمة، وفي ظل تلك الثقافة الذكورية التي تحكم المجتمع؛ ولذلك كان من الطبيعي أن تأتي صورة المرأة على ذلك النحو، مع الإشارة إلى رؤية الكاتبة التفاؤلية التي تحلم بالتغيير من خلال جعل نماذجها تستمر على الرغم من كل ما تتعرض له من انكسارات، في إيماءة إلى أن المستقبل سيكون للمرأة.

الهوامش

١- ينظر، أسماء معيكل: **الأصالة والتغريب في الرواية العربية**، عالم الكتب الحديثة، عمان، ٢٠١١، ص٣٤٢.

٢- مجموعة من المؤلفين: **النوع «الذكر والأنثى بين التمييز والاختلاف» - مقالات مختارة**، ترجمة: محمد قدري عمارة، مراجعة: إلهامي جلال عمارة، تقديم: هالة كمال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٤٢٧.

٣- المرجع السابق، ص٤٢٨.

٤- عبدالله إبراهيم: **السرد النسوي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١، ص ٥.

مفهوم الحريم في تمثيلات الغرب

قراءة ثقافية في أدب فاطمة المرنيسي

ممدوح فرّاج النّابي*

مهاد:

في لقاء تليفزيوني على قناة الجزيرة (بتاريخ ٩ مايو ٢٠٠٥) مع عالمة الاجتماع فاطمة المرنيسي[١] التي رحلت مع نهاية شهر نوفمبر ٢٠١٥، سألها المحاور خالد الحروب[٢] بعد مُقدّمة أثنى فيها على ضيفته وقدمها بما يليق بإنجازها العلمي ودورها في الدفاع عن القضايا النّسوية قائلاً: «شهرزادنا الشرقية تروح غربًا لماذا تروح غربًا؟» سؤال الحروب هو في الأصل مُشتق من عنوان كتاب للمؤلفة خضع لتحريف المحاور قليلاً حمل اسم «العابرة المكسورة الجناح: شهرزاد ترحل إلى الغرب»[٣]، وقد أجابتْ فيه الكاتبة عن رحلة شهرزاد إلى الغرب والتمثيلات التي قدّمها فنانو الغرب لنساء الشرق عمومًا. يعكس الكتاب حالة من الامتهان التي لحقت بصورة المرأة بصفة عامة في تصوُّر الفنانين الغرب وأيضًا الكُتّاب ممّن استلهموا شخصية شهرزاد في كتاباتهم وأعمالَهم الفنيّة على اختلافها وتعدّدها[٤]، على نحو ما لَحِقَ بشهرزاد نفسها من امتهان واستلاب إلى حدِّ الاغتيال مِن جَرّاء هذا الرحيل.

في هذا الحوار تكشف فاطمة المرنيسي عن اهتماماتها بتفكيك الأوهام التي صاغتها المخيّلة الغربيّة عبر تمثيلاتها عن الشرق، فمارستْ دورًا مُهمًّا في تصحيح الصورة، عبر آليات متعددة منها الحِجاج ومواجهات الأيديولوجية الغربية، والتصحيح المستند إلى الواقع والتاريخ، إضافة إلى ما سبق أنّها كانت تعتمد إلى تحليلِ الحكاية وفق التصوّر الصحيح الذي يجب أن تُقرأ فيه الحكاية وفق سياقاتها الثقافية والتاريخية، وليس وفقًا للتخيّلات التي أضفتها الأوهام الغربية على الحكاية لتتناسب مع أيديولوجيتهم التي كان مصدرها «عقدة النقص» كما عند ألفرد أدلر[٥]. وبمعنى آخر فإن قراءاتها لهذه التمثيلات، جاءت مندرجة تحت ما عُرف باسم النقد الثقافي وبآلياته التي تتجاوز تحليل بنيات النص والكشف عن خطوطه الجمالية، وتستعيض بتحليل الخطاب وأنساقه ومساءلة دلالته الثقافية وتحيزاته الثقافية والأيديولوجية، والكشف عن علاقته الجدليّة بسياقه التاريخي والثقافي واستجلاء دوره في تشكيل هُوية المجتمع الثقافية على حدّ تعبير نادر كاظم[٦] في سياق آخر. ومن ثمّ جاءت أهمية

*ناقد وباحث مصري - أستاذ مشارك النقد الأدبي، كلية الإلهيات، جامعة رجب طيب أردوغان، تركيا.

كتاباتها في الكشف عن آليات اشتغال الخطاب الغربي في تمثيله للآخر الشرقي. وفي الحقيقة أن قراءات المرنيسي لهذه التمثيلات للشرق، وأنساقها المخاتلة وما انطوت عليه من تحيزات ثقافية مُسبقة ومُضمرة، فالمستشرق - في رأي إدوارد سعيد- مع أنه صادق العطاء لموضوعه فإنّه «مُنحاز مرتين، مرّة عندما زعم لنفسه التفوّق على العربيّ الذي اعتبره موضوعًا لدراسته، ومرّة لأنّه خَدَمَ بوعي منه أو غير وعي مشروع الغلبة الحضارية لقوم على قوم»[٧]، و هذه التحيزات تكشف عن خطاب استعلائي ونظرة دونية لتراث الشرق برمته، فالتشويه العمدي الذي اصطحب مفهوم الحريم في كتابات وتصورات الغرب في مقابل المفهوم الحقيقي له كما جاء في كتابات المرنيسي نفسها ودلالات استخدام الحريم، وبالمثل سوء الفهم في ترجمة شهرزاد، كان غرضه تأكيد الانطباع السَّلبي لثقافة الشرق وحصرها في إطار الشهواني واستعباد الجسد. في هذه الدراسة سنقف عند مفهوم الحريم عند المرنيسي ومقابله في تمثيلات الغرب / الآخر. ثم استجلاء آليات التصحيح والحجاج التي فعلتها المرنيسي واستمدتها من السياق الثقافي والتاريخي اللذين اعتنى بهما الغرب، وإن كانت في الوقت ذاته قدمت الأنساق البديلة، التي هي مفارقة للأنساق السائدة في تمثيلات الغرب.

حريم الغرب أم حريم الشرق؟

الباحث المدقّق في نتاج فاطمة المرنيسي يجد أنها وضعت قضية المرأة على قائمة الأولويات التي ناقشتها في أعمالها، ولا نغالي إذا قلنا إن شاغلها الأساسي كان المرأة ووضعيتها عبر مراحل التاريخ المُختلفة. إنَّ إيمان المرنيسي بالمرأة لا يتأتى من كونها تدافع عن المرأة أو أنّها تتبنى قضايا تريد من خلالها الانتصار للمرأة عبر إظهار تمثّلات مُشرِّفة للمرأة في العصور السّابقة مُقارنةً بوضعيتها في العصر الحديث، بقدر ما أنّها ترى أنّ «قضية المرأة في المجتمع العربيّ من أبرز المسائل المعروضة على سَاحة الفكر في هذا المجتمع ... وأنّ في علاجها من مختلف الزوايا مفتاح الحل لكثير من العُقد الأُخرى»[٨]. لكن الأغرب أنّها- على طول بحثها في المرجعيات التاريخيّة كما يقول مترجم كتاب «الحريم السّياسي» في مقدمة الكتاب: ترى «أن النظرة المتدنيّة للمرأة هي نتاج مفاهيم وأحكام فسّرها الفقهاء في القرون الوسطى، لكن المثير أنّها مازالت سارية وسائدة كأنّها حقائق أزليّة، والأعجب أن كثيراً من الآراء التي تؤدّي إلى تكريس دونية المرأة في المجتمع الإسلاميّ لا تمَت لحقيقة الإسلام»[٩] ثمّ يواصل تقديم أطروحاتها حيث يقول «تبيّن لي أنّ كثيراً من المأثورات والمواقف التقليديّة تتحكّم فيها نظرة سلفيّة تُفسِّرها تفسيراً ذاتيًا قابلاً للتبديل والتغيير حتى من قبل هؤلاء المفُسرين ومدارسهم» وتواصل استنتاجاتها «بأن كثيراً من الأفكار والمفاهيم السّائدة في ذهنيّة الرجل عن المرأة عبارة عن تراكمات وترسبات تاريخيّة طويلة تمتدُ من العصور الأخيرة للجاهلية وما قبلها في بعض الأحيان وحتى الوقت الحاضر مرورًا بما مرّ به المجتمع الإسلامي من أحداث وفوضى ونزاعات دامية وتخلُّف وافتقار إلى الأمن والحرية» هكذا حسب مترجم الحريم السياسي[١٠].

المؤكّد أنّ ثمّة دورًا مُهمًا لعبته المرنيسي بكتاباتها عن قضايا المرأة، وهو ما صار هاجسًا لديها مرّرته في جميع كتاباتها، حتى غدا أشبه برابط مُشترك بين جميع كتبها التي ألّفتها[١١]، وهو ما تمثّل في الردّ على إهانات الغرب لنظام الحريم الشرقي، والدفاع عن المنجز الحقيقي للمرأة الشرقية التي كانت ترفل فيه في عزّ السلاطين المسلمين واحتلالها لمكانة عالية في ظلّ هؤلاء السّلاطين لم تنلها المرأة الغربيّة على طول تاريخها على الرغم من دعوات التحرّر والاهتمام بقضايا المرأة والجندر؛ فما نالته المرأة

العربيّة من مكانة كان بمثابة الإنجاز الكبير الذي يُحسب أوّل ما يُحسب للثقافة العربيّة الإسلاميّة التي لم تمتهن المرأة بل كرّمتها بعكس ما كانت عليه المرأة الغربيّة قديمًا وأيضًا في ظلّ عصور الحداثة وما بعد الحداثة وما بعد الكولونياليّة، فانتهى بها الحال لأن تكون مجرد سِلعة تؤكّد على حقّ الرّجلِ في «استعباد الجسد» بمفهومي بيير بورديو[12]، وناعومي، وولف تحت مفاهيم جديدة مثل خيوط الموضة والرجيم والمحافظة على النحافة وأدوات المكياج، ومن هذا ما رصدته المرنيسي في كتاب «السُّلطانات المنسيات»[13] عن تجارب نسائية استلهمتها من التاريخ الإسلامي؛ لنساء مارسن السياسة والخلافة، في مُفارقة مدهشة لسياقيْن تاريخييْن أحدهما عاشت فيه هذه السُّلطانات، وتمتعن بهذا الحقّ، والآخر سياق تاريخي حديث (كانت تعيشه المرنيسي بنفسها أو ما حكته جداتها لها خاصة الياسمين) يرفض ما حصلت عليه المرأة منذ قرون، بل يُحرِّمُ عليها الاشتغال بأعمال معينة ويجعلها حكرًا على الرجل[14]. أما في كتاب «الحريم السياسي»[15] فقد أوردت فيه التجارب الفكريّة والسياسيّة التي تحدثت عن المرأة، ومن خلال هذه النماذج التي طرحتها استطاعت أن تقرأ الواقع ثقافيًا عبر السّياق التاريخي القديم والراهن، مُزَحْزِحَةً كلّ الأفكار الراديكاليّة التي أدانت الفترات التاريخيّة وجعلت منها مقبرةً للمرأة، وقد رأت في هذه الفترات تفتُّحًا ومرونة لم تجدهما في عصرها الرّاهن مثلما لم تجدهما جدتها الياسمين في عصرها، وهو ما أرادت لها أمها أن تشبَّ عنه برفضها أنْ تضع نفسها في إطار الحريم الذي قاومت – الأم – أختبيته، وعملت جاهدة على أنْ تتجاوزه ابنتها، فرفضت رغبتها في الصغر أن ترتدي الحجاب، حتى ولو كان كنوعٍ من التخفي مِن المستعمِر الألماني مثلما فعلت بناتُ العائلة، فقالت الأم في نبرة حازمة «لا تغطي رأسك أبدًا، هل تسمعينني؟ أنا أناضل من أجل نبذ الحجاب، وأنت ترتدين واحدًا ما هذا السّخف؟»[16].

وفي كتاب «نساء على أجنحة الحلم»[17] على الرغم من أن الكتاب في أصله شبه سيرة ذاتية للكاتبة، تحدثت فيه عن طفولتها في مدينة فاس، وأثر مفهوم الحريم على الشّخصيات النسائيّة التي اقترنت بها بحكم صلة القربى، أو بحكم الحكايات التي وصلتها عبر الجدة الياسيمن، فإنها عبر الشّخصيات النسائيّة المتعدِّدة التي استحضرتها كنماذج للتمرُّد على مفهوم الحريم، كما في صورة جدتها الياسيمن أو أمها أو شخصيات مشهورة مثل شهرزاد وأم كلثوم وأسمهان سعت إلى أن تقدّم صورًا لمقاومة المرأة أخبية الرجل؛ بتمرُّدها الذي أخذ أشكالاً عدة، سواء في رفض الحجاب أو الالتحاق بالتعليم كما في صورتها أو بالتمرّد على الواقع والأنساق الحاكمة بارتداء الملابس العارية والتعبير عن الحب بصيغة جهرية كما هو حال الأميرة المتمردة ابنة الجبل أسمهان، وهي تردّد «أنا أهوى ... أنا أهوى»، أو بسطوة الكلمة كما فعلت شهرزاد في حكايات ألف ليلة وليلة. ومن فرط هذا التأثير الذي أحدثته جدتها الياسمين بالحكايات التي كانت تحكيها لها، صارت بمثابة الدافع لمقاومة الواقع، خاصّة ما كانت تضفيه على الحكاية من حذفٍ واستبدالٍ في نهاياتها كنوعٍ من التناغم مع ما تريده أو عكسٍ لقناعات خاصّة، حتى لو تعارضت مع الحكاية الأصلية كما فعلت الجدة في نهاية حكاية «المرأة التي تلبس الكسوة الريش»[18] من حكاية ألف ليلة وليلة، التي هربت من زوجها الحسن البصري، وأبدلت النهاية الموجودة في ألف ليلة وليلة ليذهب الحسن البصري إليها في بلاد الواق واق ويعيد زوجته وأولاده إلى بغداد حيث عاشوا «في ألذ عيشٍ وسرور» حسب الحكاية الأصليّة، أمّا الجدةَ الياسمين فأدخلت التعديل ليتواءم مع أفكارها للرجل، فالمقدّم حسن البصري لم يعثر على بلاد الواق واق، وهي رسالة قصدت بها الجدّة أنَّ المرأة القوية صاحبة الشخصية ينجذبُ إليها الرِّجال، وهي بهذا تضرب على ذكورية الرجل.

حدود النوع ... حدود الحريم.

تتميّز كتابات المرنيسي في مجملها بأنّها خارقة للأنواع حيث يختلط الذاتي بالعام، فتعكس من ذاتها وتكوينها على الموضوعات التي تُناقشها، وفي إطار الدراسات الثقافية، فهي كتابات تنمحي فيها الحدود الفاصلة بين الأدبي والثقافي؛ فالأدبي هو ثقافي بالضرورة[١٩]، ومن هذا ما نراه في كتاب «العابرة المكسورة الجناح: شهرزاد ترحل إلى الغرب» فالكتاب أشبه بموتيف يمزج بين أشكال عدة معًا، فهو ينتمي إلى كتابات أدب الرحلة[٢٠]، حيث رحلة الكاتبة إلى بلاد الغرب في مسعى من ناشرها للترويج لكتابها «نساء على أجنحة الحلم» بعد ترجمته إلى ثمان وعشرين لغةً، فتزور باريس وألمانيا وأماكن أخرى، تصف مشاهداتها في المكتبات، ولقاءاتها مع الناشرين وبخاصّة ناشرتها الفرنسيّة كريستينا وتسجل حواراتها[٢١] مع صديقيها الصّحفييْن جاك دبون من فرنسا، وهانس د. من ألمانيا، فعبر هذه الحوارات نَقلت لنا تصوّر الآخر خلال الكتابات التي ارتحلت إليه عن طريق وسائط ثقافية مثل الترجمة وأيضًا عن طريق التأليف، كان لها بالغ الأثر في نقل صورة غير دقيقة عن الشرق. وفي جزء منها وهو الأهم كانت أشبه بالحوارات الحجاجيّة بينها وبين ناشرتها كريستينا في مرحلة وبين صديقيها الصّحفييْن جاك، وهانس في مرحلة لاحقة عن وضعية الحريم في بلاد المشرق والتي صدمتها الصّور التي رسمتها مخيلة الفنانين تعبيراً عن أوهام مسبقة لحريم الشرق، وهو ما عارضته المرنيسي، وأبرزت ما يؤكّد خطأ الفهم، فلفظة الحريم التي كانت سببًا لصدام غير مُعلن بينها وبين ابتسامات الآخرين عندما يقابلونها، كانت مفتاحًا للعودة إلى السياق التاريخي والثقافي للمشرق ونسائه. وفي جزء من الكتاب نراها تقدِّم وثيقةً أدبيّةً علميّةً تَتَبَّعَتْ من خلالها رحلة شهرزاد إلى الغرب منذ ترجمتها الأولى إلى الفرنسيّة التي نقلها الفرنسي أنطوان كالاند عام ١٧٠٤، ثمّ ما صَحبَ هذه الترجمة من نجاحٍ كبير، وهو ما تُرجم بتعدّد طبعاتها، ثمّ الرحلة المُصاحِبة الموازية من خلال الصّورة المشوّهة التي رآها الغرب في الحكايات، دون الأخذ بالهدف السّياسي للحكاية، أو الصورة الأبهى للمرأة الشرقيّة كما تجلّت في عقلية شهرزاد أو نساء الحكايات بصفة عامة، وصولاً باجترار شخصية شهرزاد في أعمال أدبيّة وفنيّة ودراميّة بصورة تؤكّد سوء الفهم للغرض الحقيقي من وراء الليالي. كما يحتوي الكتاب في كثير من فصوله على سير ذاتيّة لشخصيات لها علاقة بالحريم سواء في الشرق أو في الغرب، على نحو ما فعلتْ مع الخليفة هارون الرشيد، فحضور السيرة كان وسيلة من وسائل الحِجاج التي استخدمتها في الردّ على ادعاءات الغرب حول شغف الولاة والسلاطين بالجواري من أجل المُتعة والجسد، وهو ما جعلها تعود إلى بطون الكتب التراثيّة على تنوّعها، كـ «مروج الذهب» لـ المسعودي و«تاريخ الرسل والملوك» لـ الطبري، إضافة إلى ما كتبه عنه صاحب الأغاني أبو الفرج الأصفهاني، وابن عبد ربه وأيضًا رحلات ابن بطوطة، علاوة على ما ذكره محمد عابذ الجابري عن عقليته في كتابه «العقل الأخلاقي العربي»[٢٢]. فقدمت شخصيّة الخليفة هارون الرشيد في صورها كافة؛ الحربيّة والدينيّة والإنسانيّة وأيضًا السّياسيّة؛ في لحظات غضبه وفرحه، وأيضًا جدّه وهزله، وصفائه وكدره، وفي قصة حبّه لزبيدة ابنة عمه، وغرامه بها والبذخ الذي أحاطها به، ودورها في الاهتمام بقضايا البيئة والعمران، وعبر سيرة هارون الجانبية تتطرّق إلى مجالسه العلميّة التي كانت تشهد مُناقشات بشأن مسائل شتى؛ فقد كانت هذه المجالس فرصة للمُتعة العقليّة كما أنّها تعكس المكانة التي احتلها العقل في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، ومنها إلى الجواري اللاتي قَدِمْنَ مِن بقاع أجنبيّة مُختلفة، وما خضعت له الجواري من تكوين ثقافي وتعليمي[٢٣] لتصل إلى

هذه المراحل التي تجعلها مَحظيّة لدى السلاطين والأمراء، وعن عادات الملوك والأمراء مع الجواري، وتستشهد من سير الخلفاء ما يُعضِّد وجهة نظرها، فتذهب إلى أنَّ الخليفة المأمون كان يُفضِّل لعب الشطرنج مع امرأة. وتتحدّث عن دور الجواري في هذه المجالس حيث الجواري كانت تُنافس الشّعراء والموسيقيين وكان لجمالها ومواهبها ما يجعلها سيدة اللعبة. سرد سير الشخصيات التي كانت لها علاقة بالحريم سواء باختراقه وهو ما يتكرَّر كما في سيرة الأميرة الأرمنية شيرين وأيضًا الملكة نورجهان، أو تلك التي أهانتها كما في شخصية الفنان الفرنسي جان دومينيك آنجر، العجيب أنّها عندما ترقش سيرة صاحب أشهر لوحات عن الحريم كما تجلّت في لوحتي الحمّام التركي والوصيفة الكبرى، المولود في عام ١٧٨٠م بباريس، لم تكن المرنيسي تكتب تاريخًا شخصيًّا لهذا الفنان بقدر ما كانت مشغولة بالبحث عن جواب لماذا اشتغل بالجسد والعُري لهذه الدرجة على الرغم من أنه نشأ في أسرة محافظة دينيًّا؟! كما يمكن قراءة الكتاب من زاوية أخرى على أنّه جزء من سيرة الكاتبة الثقافية أو استكمالاً لسيرة «نساء على أجنحة الحلم» حيث لا تورد هذه المرة طفولتها في فاس، وإنما تتحدث عن مرحلة الجامعة وعلاقتها بكمال صديقها ابن بلدتها الذي كان يدرس معها في الكلية نفسها بجامعة محمد الخامس، ثمّ عملا معًا فيها أيضًا، وإن افترقا في التخصّص، كما تعود إلى جدتها الياسمين مرة ثانية، وحكاياتها عن المرأة ذات الكسوة الريش، وهو ما كان تمهيدًا لجوهر الموضوع الأصلي: لماذا ترحل النساء إلى الغرب؟

رحلة التنوير وفضح الاستعلاء.

رحلة شهرزاد إلى الغرب، أشبه بقراءة ثقافية عن نظرة الآخر لنا، ومِن أين جاءت هذه التمثيلات التي رآنا عليها، وكيفَ كانت هذه الصُّورة مناقضةً لمفهوم الحريم كما هي في فكر الشّرق. هي رحلة أشبة برحلة تنوير وتصحيح لسوء الفهم الذي لزم شهرزاد منذ ترجمتها الأولى، ومن ثمّ فالكتاب ليس دفاعًا عن المرأة بقدر ما هو تصحيح لصورتها وإزالة اللبس لصورة نُقلت منذ عقود قديمة إلى الغرب لكنها مغلوطة ومبتسرة إلى حدّ الاحتقار، وقد تجلّت أوّل ما تجلت في دلالات الابتسامة الماكرة مِن الصحفيين لها عند استقبالها في أوروبا، فكانت الابتسامة الماكرة والخبيثة هي النواة للولوج داخل العقلية الغربية.

تتخذ المرنيسي من ابتسامة الصحفيين ونظرتهم إليها دليلاً لفضح موقف الغرب العدائي من حريم المشرق، فالحقيقة التي لا خلاف عليها، أنه بما أن لكل ثقافة أعداءها، فإن الثقافة الغربية وبخاصة بما أظهرته من تمثيلات مُشوَّهة للشرق، تعاملت بعداء شديد إلى حدّ التشويه. فالمرح الغريب الذي تثيره لفظة الحريم في الغربيين يدعو إلى احتمال خلاف كبير بين نظرتهم إلى الحريم ونظرتنا إليه. لكن المؤكّد لديها أنّ لفظ الحريم فَقَدَ طابعه الخطير حين انتقل إلى الغرب، وهو ما فسّرته بالضحكة التي تنبعث من أفواههم عند رؤيتها، لذا نراها تجزم بأنّهم لا يمكن أن يتخيلوا ما تفرضه كلمة الحريم من قيد على الفرد رجلاً كان أو امرأة في ثقافتنا العربيّة والضغوط التي يخضع لها فيه. في بداية الأمر سببت ابتساماتهم وأسئلتهم لها نوعًا من الضيق وصل إلى الهروب، لكنها استطاعت أن تتجاوزها عندما استمعت إلى نصيحة ناشرها[٢٤] بأن تقوم باستبدال الأدوار، فلا يقتصر دورها فقط على تلقي الأسئلة بل تكون هي السائلة، وهو ما بدأته بتوجيه أسئلتها للصحفيين الذين يبتسمون في وجهها؛ لماذا تبتسمون؟ ما الشيء الذي يمكن أن يبعث على الابتهاج في الحريم؟ تكتشف المرنيسي بعد تكرار لعبة السؤال أن لرجال الغرب حريمهم أيضًا، لكن الفارق أنَّ النِّساءَ في حريم الغرب لا يحاولن

الانتقام بفعل الاعتداء عليهن بعكس حريم الشرق سواء المتخيل أو الواقعي؛ فإن الرجال يتوقعون مقاومة شرسة من النساء اللاتي تمَّ استعبادهن. ومع هذا فإنّ ثمة فارقًا آخر يكمن في أن الغربيين استمدوا تمثيلاتهم للحريم من خلال الرّسامين وشرائط الأفلام، أما هي فتختزن صورًا واقعية ذات أسوار شاهقة مُشيَّدة بأحجار صُلبة حقيقية من طرف رجال أقوياء جدًّا كالخلفاء والسّلاطين والتجار. تقرُّ المرنيسي بشيء من الأسف أن هؤلاء الرّسامين نَسَجُوا بهذه التمثيلات السّجينات رباطًا غيرَ مرئيٍّ بين المتْعة والاستعباد؛ فجميع الصُّور أو الاستدعاءات لنساء الشرق في صورها كافة تتمثل عبر لوحات أو صور في أفلام أو قصص موسيقية كعايدة لفيردي أو شهرزاد، فثمة نقطة مشتركة ألا وهى أن الحريم الموصوف فيها «جنة لممارسة اللهو حريم تعج بمخلوقات عارية ولاهية وسعيدة بأَسْرِها سعادة كاملة على عكس الفنانين المسلمين الَذين يتسمون بواقعية أكثر؛ إذ إنّهم يُصوِّرون واقع رفض النساء الواعيات باضطهادهن، وذلك في أشكال شتى من الإبداع «المنمنات والخرافات والكتب»[٢٥].

تضع المرنيسي نفسها في موضع المُنافِحَة للمرأة الشرقيّة، فتسعى إلى أن تنتصر لها أو للحريم كمفهوم سعى الغرب من خلاله إلى استلاب حقوق المرأة وكذلك حريتها، فترى أن الصّورة التي نُقلت إلى الغرب صورة مناقضة «فنساء الحريم بعيدًا عن الشهوانية والفراغ والعري كما تصورهن ماتيس وآنجر، وبيكاسو أنهن على العكس بالغات النشاط ومرتديات ثيابهن لكي لا نقول إنهنّ مغلفات بها، يرتدين قمصانًا ثقيلة، ويمتطين خيولاً سريعة ويتسلحن بأقواس وسهام» ثم تستمر في دفاعها «لقد ربط الفرنسيون الحريم بدور المتْعة التي رسمها الفنانون الكبار في القرن التاسع عشر كلوحة صالون زنقة لي مولان، لـ تولوز لوتريك ١٨٩٤، أو لوحة الزبون لـ إدكاردكاس ١٨٧٩»[٢٦].

صورة الآخر (الشرق) في مرآة الغرب.

تتوسَّع المرنيسي في المقارنة بين نظرة الغرب للشرق سواء في تمثيلاتهم الخياليّة (الوهمية) للحريم التي تأتي نقيضًا لصورتها في الواقع أو حتى تمثيلاتهم للرجل في الغرب عبر الأفلام التي صنعوها للرجل الشرقي مثل أفلام «لص بغداد» أو حتى «علاء الدين والمصباح السّحري» وتنتهي إلى أن جميع تصوراتهم تأتي مُفتقدة الصّدق والتّطابق مع الواقع، فلم تأتِ صورة الحريم وهن يقدن الخيول، أو حتى تلك الحروب الجنسية الشرسة الحاضرة في الوثائق الشرقية التي تتفنن فيها النِّساء في مقاومة الرجال وإجهاض المشاريع الذكورية، فقد كن أحيانًا يتحولن إلى متحكمات في أسيادهن حتى لو كانوا خلفاء، إلى حدّ أنَّ هارون الرشيد وهو الخليفة الشهير يستغرب لعدم انقياد النساء له فيتساءل «مالي تطاوعني البرية كلها، وأطيعهن وهن في عصياني»[٢٧]. وتدافع المرنيسي عن صورة المرأة الحقيقية لا تلك التي استقاها الرّسامون من خيالاتهم ومع الأسف روّجوا لها في بلدانهم، فتذهب إلى مدينة الرسول ﷺ حيث كان الحقُّ في التعدّد والاختلاف بمثابة قاعدة أساسيّة ومُتعارف عليها بين الجميع، وتضرب المثل بالسيدة سكينة بنت الحسين حفيدة الرسول ﷺ التي كانت عضوًا في مجلس قريش الذي يوزاي البرلمانات الحديثة، وكان مشهورًا عنها أنّها «برزة» أي أنها كانت ترفض وضع الحجاب. فيصفها صاحب الأغاني «كانت سكينة عفيفة سلمة برزة من النساء تجالس الأجلة من قريش ويجتمع إليها الشعراء، وكانت ظريفة مزاحة»[٢٨]، وعند مقتل أبيها تحولت إلى معارضة وكانت تنتقدهم وتتّهمهم في مسجد المدينة بأنّهم قتلة أبيها، ومع هذا لم يُعارض أحد رأيها، وهو ما يعكس أن ثمّة حريّة في الرأي حيث إن أحدًا من المؤرخين لم يذكر أنّ قهرًا ما قد مُورس ضدّها، لكن المنع سيحل فيما بعد.

تستنتج المرنيسي أن الحريم في مفهوم الغرب خالٍ من استحضار قوة النساء في الشرق؛ حيث إنَّ نسبةَ الطالبات المُسَجَّلات في مدارس المهندسين في سوريا وتركيا تُعادل ضِعف نسبتهن في بريطانيا والأراضي المنخفضة. كما أن النسبة نفسَها كانت في الجزائر ومصر أهم من كندا وإسبانيا(٢٩).

معركة شهرزاد.

حالة تجريد الغرب للمرأة الشرقيّة من سلاحها الأهم والأقوى المتمثل في ذكاء العقل الذي كان أداةَ الانتصار في معركة شهرزاد، قديمة تعود إلى بداية ترجمة أنطوان كالاند، لكنها أخذت أبعادًا وصيغًا أخرى في العصور الحديثة، ففي أثناء عرض باليه مُستوَحَى من شخصية شهرزاد في برلين بألمانيا، أكثر ما لفتَ انتباه المرنيسي وأثارها أن شهرزاد كانت ترقص طُوال العرض حتى أنها كادت تتمنى في ذاتها أن توقف رقصتها لتتحدّث عن حكاياتها، فالصورة التي اختزلها الغرب لشهرزاد كانت الجسد وليس العقل، في حين أن أقوى سلاح قاومت به شهرزاد سُلطة وذكورية الرُّجل كان عقلها ولسانها. فيخيَّل لها من المشهد كأنّها ترى شهرزاد أخرى غير الشرقية التي كانت لا ترقص ولكن تُفكّر وتتحدث «إنها تنسج حكايات بالغة الجمال بواسطة الكلمات إلى حدّ أن زوجها يفقد الرغبة في قتلها»(٣٠). الشيء الآخر المثير بالنسبة إليها أنها عندما كانت تتأمّل مدلول الرغبة الجنسية أو النشوة، وصلت إلى قناعة تهدم فكرة التصوّر الخاطئ لهؤلاء الغرب للمرأة الشرقية فتتساءل: كيف تكون النشوة مُتبادلة في ثقافة حيث سلطة الإغراء لدى المرأة تستثني إغراء العقل؟ فالعلاقة الجنسيّة السَّعيدة تفرضُ تواصلاً بين إنسانيْن على حدّ قولها.

في قراءتها لحكاية ألف ليلة وليلة، ومضامينها المتعدّدة تهتدي إلى «أن التراتبيّة والحواجز التي يضعها الرّجل للتحكّم في النّساء هي التي تؤدّي إلى التمرُّد وتملي قوانينه»(٣١)، والأدهى أن الحواجز الموضوعة حول النّساء تراها هَشّة ويمكن اختراقها، وهو ما لاحظه شاه زمان أخو شهريار، عندما تنكّر الرّجال في زي النّساء لكي يمروا عبرها آمنين(٣٢) كما أن رغبة شهريار في الانتقام لا تقف عند مُعاقبة المجرمين وحدهم، بل تتعداها إلى رغبة متواصلة في القتل، وبهذا يتصل العنف الجنسيّ بالعنف السّياسيّ، كما أنّ الحرب التي كانت في البداية بين الجنسيْن تحوّلت إلى تمردّ سياسي من طرف الآباء المنكوبين ضدّ مَلكهم. وعندما قبلت شهرزاد الزواج من الملك، لم تقبل إلا لغرض سياسي ومكر ودهاء؛ حيث قالت لوالدها «أشتهي منك أن تزوجني من الملك شهريار، إما أنني أتسبَّب في خلاص الخلق، وإما أنّني أموت وأهلك»(٣٣). وبهذه التضحيّة صارت شهرزاد في خيال الفنانين والمفكّرين الشرقيين صورة للمقاومَة والبطولة السياسيّة، فذهابها إلى الموت لم يكن بسذاجة بل بخطة مُحكمة نفذتها هي وأختها، انتهت إلى انتصار رائع بعدما حوّلت غرائز مجرم يستعدُّ لقتلها إلى مُسْتَلَب بالحكاية. الجدير بالذكر أن قوة شهرزاد هذه لم تأتِ من فراغ، فهي لم تروّض الملك فقط بجمالها وإنما كانت مُتسلّحة بأدوات آلت لهذه النهاية السّعيدة، تمثلت في معرفتها الواسعة، وقدرتها على الإثارة بالتشويق، ثم بهدوئها وقدرتها على التحكّم في الموقف على الرغم مما يحيط به من خوف(٣٤) فقد جمعت شهرزاد بين ثلاثة مكونات: المكونات الثقافيّة بالمعرفة الواسعة والاطلاع الكبير، والمكونات النفسيّة؛ حيث قدرتها على اختيار الوقت المهم لتوصيل رسالتها ووقف حكاياتها، وأما المكوّن الثالث فتمثّل في شجاعتها وقدرتها على التحَكُّم في خوفها إلى الحدّ الذي تحتفظ فيه بوضوح أفكارها وتسلسلها.

لم يقتصر ذكاء شهرزاد الشّرقية على ثراء عقلها بالمعلومات والحكايات، وإنما أيضًا في تكرارها مئات الحكايات التي تعتمد على حبكة خيانة

الرجال الأقوياء الذين خانتهم زوجاتهم كنوعٍ من التّسريّة على شهريار؛ كي يجد في مأساة الآخرين تسرية عن مأساته. وكنوع من عدم التضخيم في مأساته كانت تحكي له حكايات عن الجن، تلك الكائنات الخرافيّة التي لا تقهر والتي تتعرّض لخيانة الزوجات عندما تجازف بالإقفال عليهن. الرّسالة الأخرى التي استنتجتها المرنيسي من حكايات شهرزاد وعنف شهريار الذي روضته بالحكمة والمنطق، أن الكبت أو القهر للمرأة هو ما يولّد التمرُّد الذي يقود إلى الخيانة.

تقود حكاية شهرزداد إلى كشف جانب من تزمت العقليّة الذكوريّة الشرقيّة في نظرتها إلى المرأة، على نحو ما تستدل من خلال استشهاداتها بما رواه جمال بن الشيخ باعتباره واحدًا من أبرز المتخصّصين في دراسة حكاية ألف ليلة وليلة، فبقدر أن الحكاية تصوّر الجانب المتمرّد لدى نساء الحريم، فإن الجانب المُرعب من الحكاية هو ما جعل العقلية الذكورية العربيّة لا تلجأ إلى كتابتها والاكتفاء بها شفاهيًا؛ لأن كتابة الحكايات باللّغة العربيّة التي هي لغة القرآن في رأي ابن الشيخ «سيضفي عليها مصداقية خطيرة»، وهذا الموقف وضع المثقفين العرب في وضع مُتخلف عن الأوروبيين الذين نالوا السّبق بترجمتها سنة ١٧٠٤ (ترجمة كالاند بالفرنسية) في حين أن الطبعة العربية ظهرت في عام ١٨١٤؛ أي بعد قرن من الترجمة الفرنسية. لكن المؤسف حقًا أن النسخة العربيّة الأولى صدرت في كالكتا عام ١٨١٤ من طرف ناشر هندي مُسلم يُدعى الشيخ الشيرواني، أما النسخة الثانيّة فهي لـ بريسلو، وقد صدرت في ألمانيا سنة ١٨٢٤، من طرف ماكسميليان حابيشت بعد ذلك بعشر سنوات تَسلّم العرب المشعل عبر نسخة مطبعة بولاق المصرية عام ١٨٣٤. ومن المفيد أن نعرف- كما تقول المرنيسي- أن الناشر العربي الأول للحكايات قد استشعر الحاجة إلى تحوير نسخة بولاق وبخاصة لغتها حتى «تكسب قيمة أدبيّة أعلى من النُّسخة الأصلية»[٣٥].

يقدّمُ جمال بن الشيخ سببًا آخر لموقف النُّخبة من كتابة الحكايات، يُلخّصُه في أنّ الحكايات أظهرت المرأة أمهر من الرجال، فمنطق الحكاية يجعل القاضي (شهريار) مُخطئًا، والمتهمة (شهرزاد) على صواب. كما أنَّ شهرزاد تُلْزِم شهريار بقوانينها، فيغيِّر طريقته في الحياة حسب رغباتها، وهو ما تجلّى في خضوع المَلك كُليةً لحكايات شهرزاد وتخلّى عن مشروعه القمعي في قتل جنس -المرأة عقابًا على خيانة زوجته، بل الأجمل. أنَّ الرَّجل وهو يمثل لقوة السُّلطة (الملك) يعترف بالخطأ وَيُبدي الندم، وعلى ما أظن أنها الحالة الفريدة التي يخضع فيها الرّجل (وهو يمتلك مثل هذه السُّلطة بنفوذها) لقوة المرأة الناعمة الماثلة في حكاياتها ويظهر ندمه على نحو ما أبدى السلطان شهريار «لقد زهدتني يا شهرزاد في ملكي وندّمتني على ما فرط مني في قتل النساء والبنات، فهل عندك شيء عن حديث الطيور»[٣٦].

لم يتغيّر تصوّر شهريار (الرجل المُستبد بأفعاله هُنا) للعالَم إلا بعد حديثه الطويل معَ زوجته وحكاياتها وتلقيه الدروس التي كانت تمررها من بين ثنايا الحكايات التي لم تكن اعتباطيّة أو حتى بغرض التّسلية وفقط، بقدر ما كانت رسالة على جانب من الأهمية تتضمن دلالات متعدِّدة منها ما هو سياسيّ وأيضًا ما هو اجتماعي، وكذلك ما هو نفسيّ في طريقة تدبير الوسائل لمواجهة الرّجل وضبط انفعالاتها في أثناء المواجهة، ومنها ما هو إستراتيجي متحقّقٌ في وسائل ترويض المرأة للرجل. والعجيب أنَّ الطرفَ الثاني المستبدَ وصلت إليه الرسالة وتلقفها، بل عمل في ضوئها إلى تبديل سلوكه وفق ما طرأ عليه من تأثير بالحكايات. ومن ثمّ استمدت شهرزاد سُلطة أقوى من سُلطة شهريار المعتمدة على المُلْك، اكتسبتْ شهرزاد سُلْطة حضارية واجهت بها عنفَ السُّلْطة الذكورية وأيضًا استبداد السُّلطة السِّياسية.

الجانب الحضاري الذي كرسته شهرزاد بحكاياتها، التقفه طه حسين في كتابه "أحلام شهرزاد"(٣٧) (الصادر عام ١٩٤٣) وجعل من صوتها ناطقًا باسم الأبرياء الذين ذهبوا ضحية الحرب العالمية (لاحظ تأثير فعل الكلام كسُلْطة تواجه سُلطات أقوى منه وهذا دليل على تأثير الكلمة)، فشهرزاد تجسّد- في نظر طه حسين- غريزة الموت الغامضة والمأسوية لدى الرجل، كما أنّ الخلاص- بحسب ما يرى طه حسين- يبدأ حين يتم الحوار بين المضطهد (بكسر الهاء) والمضطهَد (بالفتح) بين القوي والضعيف بل يذهب إلى مدى أبعد حينما يرى أنه لايمكن للحضارة أن تزدهر حقًا إلا إذا تعلّم الرجال نسج علاقة مع الكائنات الأقرب إليهم؛ أي النساء اللائي يقاسمنهم الفراش(٣٨).

لقد كانت سُلْطَة النّساء التي فطنت إليها شهرزاد، وأكّد عليها طه حسين، عاملاً مهما في وصول الرئيس الإصلاحي محمد خاتمي إلى الرئاسة الإيرانية عام ١٩٩٧ بنسبة ٧٠٪ من الأصوات بفضل مؤازرة النّساء له في التصويت، فقد أدركَ مُبكّرًا أنّ الصّراع ضدّ المحافظين يقتضي الدفع بالنساء إلى مَناصب السُّلطة، وفي الانتخابات التالية عام ٢٠٠١ حصل على نسبة ٧٧٪. فسَّرت المرنيسي هذه الطفرة في النتائج بين الجولة الأولى والجولة الثانية بقراءته الواعية للواقع بتمكين المرأة في المجتمع الإيراني الذي استطاع نظام الملالي فيه حَجْب صوت المرأة قبل حَجْبِ رأسها منذ وصوله إلى السُّلطة بعد الثورة الإيرانية، فما حقّقه خاتمي مِن نتائج- كما ترى المرنيسي- كان بسبب سلوكه مسارين: الأوّل بتشجيع النّساء على المشاركة في انتخابات المجالس البلدية، والثاني بأن حفزَ النّساء على شغل مناصب السُّلْطة في دواليب الجامعة فقد شغلن نسبة ٦٠٪ قبل فترة رئاسته الثانيّة وهو ما كان بمثابة مُعارضة صريحة لقرار الخميني عام ١٩٧٩ بأن يحتجبن لإخفاء التعدّدية، فقد عُدن إلى المشهد السّياسيّ بقوة جيلاً بعدَ جيل. اللافت أن التجربة الإيرانيّة عكست ترابطًا بين الديمقراطية وتأنيث السُّلطة في كلِّ أنحاء الشّرق، وهو ما قرأته عبر صعود الحركات النّسائيّة في الجزائر وتركيا وأفغانستان وأندونسيا، كما أنّ أي نقاش حول الديمقراطية يستدعي بالضرورة النقاش حول حقوق النساء والعكس صحيح.

تَخلُصُ المرنيسي إلى نتيجة مهمّة وهي تقارن بين دروس شهرزاد التي تلقفتها المجتمعات الشرقيّة وما أحدثته مِن حراك، وهي أن حكايات «ألف ليلة وليلة» تتغنَّى بانتصار العقل على العُنف، وهو ما يقود إلى أن المرأة في الشرق لن تستطيعَ أن تغيّر وضعيتها إذا اعتمدت على جسدها؛ أي على الجنس دون العقل، فزوجة شهريار الأولى فشلت؛ لأنّها جعلت الثورة محدودة في جسدها حين انقادت لعبدها. فَدَرْسُ شهرزاد المهم يُعلِّمُنا أنَّ المرأة من الممكن أنْ تثور بفاعلية شرطَ أن تفكّر(٣٩).

هذه هي شهرزاد الشّرقية كما رأتها المرنيسي، وجمال الدين بن الشيخ، وطه حسين، وها هو مفاد رسائلها التي استخلصوها، يكمن في أنَّ احترامَ الذّات هو سرّ النَّجاح، وعقلنا سلاح لا يُقْهَرُ؟ لكن كيف انتقلت شهرزاد إلى الغرب، وما الرسائل التي تلقوها منها؟

شهرزاد والغرب رحلة الامتهان والفهم الخاطئ.

شَابَ رحلة عبور شهرزاد من الشّرق إلى الغرب، الكثير من الامتهان والفهم الخاطئ لرسائلها السّياسيّة التي هي هدف الحكاية الأساسي. كانت البداية في عام ١٧٠٤ برفقة فرنسي يُدعى أنطوان كالاند، أوّل مَن ترجم وطبع كتاب ألف ليلة وليلة، وقد صادفت ترجمته نجاحًا كبيرًا، وبالمثل نجحت شهرزاد خلال فترة وجيزة في تحقيق ما فشلت فيه الجيوش خلال الحروب الصليبية. فقد غزت العالم المسيحي معتمدة على قوة الكلمة، وقد ظهر هذا التأثير في ظهور ترجمات كثيرة ومتلاحقة وأيضًا

بأسماء مُستعارة. لكن واكب هذه الرحلة أسوأ شيء حدث لها، هو أن جُردت مما يشكِّل هويتها؛ أي جُرِّدَت من ذكائها، فالغربيون لم يأبهوا إلا بمشاهد المغامرة والغرام في ألف ليلة وليلة، أما الاعتراف لها بالذكاء فقد تأخَّر نسبيًا وبالتحديد بعد قرن ونصف من عبورها إلى أن يصفها إدجار ألان بو بـ «سيدة العجائب»(٤٠) في قصته «الألف ليلة وليلتين لشهرزاد» عام ١٨٤٥ فيعترف لها بالذكاء ويصفها تارة أخرى بـ «الأميرة السياسيّة».

لم تكن صورة غلاف كتاب «المتُعة في ألف ليلة وليلة» طبعة ١٩٨٥ والتي جاءت على هيئة امرأة «ضخمة ذات وركين ممتلئتين كان شعرها الطّويل كثعابين البحر يتدلّى بين ثدييها المنتفخين جدًّا» هي الصُّورة غير الحقيقيّة لنساء الشرق في تمثيلات الفنانين الغربيين، بقدر ما كانت تعكس إصرارًا لسوء الفهم الخاطئ لطبيعة الحريم في الشّرق بعد مرور عقود طويلة لترجمة الليالي، فحالة البَدانة لدى المرأة الشرقية، كما ترى المرنيسي تعكس حالة من السّعادة والرِّضَاء والطمأنينة، بعكس المرأة الشقيّة والتعيسة التي تكون النحافة هي الملازمة لها، فحسب الحكاية كانت شهرزاد تنتظر الموت كلّ ليلة، وهو ما يجعل المرنيسي تتساءل مُستنكرة: كيف تكون سعيدة والموت يقترب منها مع حلول المساء؟ حتى أنّها تتخيّلها أي شهرزاد «عصبيّة وقريبة من الانهيار»(٤١).

فحالة الامتهان للمرأة لم تقتصر على التصوُّر الخاطئ لصورة المرأة بتصويرها عارية في حالة شبق للمتعة الجنسيّة وأيضًا غيورة عليها، أو تتخيّل أنّها ذات جسد باذخ في العطاء والوفرة، من امتلاء الأثداء والأوراك وطول الشعر، وكلّها صفات ذات جاذبية عند الممارسة الجنسيّة، وإنما إلى جانب هذا ثمّة امتهان ماثل في الاشتقاق اللغوي للكلمة المعبرِّة عن المرأة المستعبدة في الحريم، فهم يطلقون عليها Odalisque، وهى في أصلها مأخوذة من الكلمة التركيّة (أوداليك)(٤٢) التي تعني حرفيًا «امرأة الغرفة» وهى تعني وضعية المرأة كخادمة، في حين أن الكلمة المستخدمة في اللغة العربية هى الجارية، وهى الأخرى تحيل إلى الخدمة، فالجارية كما يُعرِّفها ابن منظور هى «الفتية من النساء، بنية: الجراية والجراء والجري، والجرائية»(٤٣).

لا تقف الكاتبة في طرح صورة الحريم لدى الغرب متمثّلة في صورة فناني الماضي الذين ارتحلوا إلى الشرق وعادوا برسوماتهم كما تخيلوها للحريم لا كما هي في الواقع، بل تدخل في جدال فكري مع الصّحفي الألماني هانس مرشدها في أوروبا، حول موقف الحريم، وتصوّره الخاص للحريم الذي لم يختلف كثيرًا عن أسلافه، حتى أنه يتمنى أن يخوض حربًا ضَروسًا مع الاتحاد الأوروبي ليغير الاسم الذي أطلق على الحريم «أوداليسك» ويغيره إلى «الجارية» الكلمة العربية، وإن كانت هي ترى أن مدلول الكلمة التركيّة أكثر تعبيرًا، حسب تعريف الجاحظ الذي خصّص أبحاث عدة لدراسة وضعية الجارية، فتقول إنّه لمن ذكاء المرأة أن تستعمل دلالها لاستمالة محبوبها وفي هذا يقول الجاحظ: «العشق داءٌ يصيب الروح ويشتمل على الجسم بالمجاورة، والعشق يتركب من الحبِّ والهوى والمشاكلة والإلف»(٤٤).

حلّت صورة شهرزاد في تمثيلات الغرب الثقافيّة المختلفة منذ ترجمة أنطوان كالاند على أنها نموذج للزينة والحُليِّ كما ظلت في بداية الأمر هذه الصّورة حبيسة الجدران والقصور لأجل الزينة، فنساء قصر فرساي عشقن شهرزاد لكن أي شيء في شهرزاد؟ كما تتساءل المرنيسي، فهن –مع الأسف– لم يعشقن سوى ملابسها أو زينتها، فمدام بومبادور كانت من أشدّ المعجبات بالحكايات، وعندما أسكنها زوجها لويس السّادس عشر رسميًا في قصر فرساي زيّنَتْ جدران غرفتها بثلاث سُلطانات من إبداع رسّامها المفضّل كارل فان لو كانت السُّلطانات في الصُّور مرتديات أفخر الثياب وذوات تسريحات رائعة

تغمرهن الحُليّ والأقمشة الفضفاضة الزاهيّة. وهو ما يعني أن الصّور ربطت نساء الحريم بالتهوّر والإسراف والسّطحية. ثمّ جاءت الملكة ماري أنطوانيت، لكن ما فعلته كان بمثابة وأد لفكر شهرزاد الذي كان حاملاً للثورة والتمرّد في آن؛ فقد ظهرت قبل إعلان الثورة سنة ١٧٧٨ وهى مرتدّية زي السلطانات، وهو مشهد مع الأسف جعل قفطان ماري أنطوانيت من شهرزاد أسيرة البلاط الفرنسي وحال دون اشتراكها مع جماهير الشّارع في ثورتها ضدّ الملكية (٤٥).

شهرزاد الجسد المُشتَهَى.

لقد تَعدّت صور الامتهان لفكر ألف ليلة وليلة كما جاءت في الحكايات الرسومات أو الزينةَ في قصور فرساي إلى الشّهوة الحسيّة، ففي الوقت الذي كان الغرب فيه مَهووسًا بالحرية ومضطربًا بفعل النّضال من أجل حقوق الإنسان، كانت نظرته لشهرزاد نظرة أخرى تمثّلت في الاحتفاء بالجسد بوصفه مصدرًا للّذة الجنسيّة، فقد كرّر الأخطاء نفسها الروسيان دياخليف ونجنسكي في عرضهما للباليه المسرحي المستوحى من شخصية شهرزاد، فقد أثارت شخصيّة شهرزاد التي قدماها وهى ترتدي أزياء من تصميم ليون باكست شغفًا متجدِّدًا عبر القارة الأوروبية بموضة يفترض بأنّها تستلهم أزياء الحريم، لم ينشغل نجنسكي بشهرزاد في عرضه بل جعل الأسير الذهبي نموذجًا باذخًا للّذة، فأحلّ عليه كلّ أشكال الانحراف التي يتخيّلها عقل نهاية القرن من غرائبيّة وعبوديّة وتخنُّث وَعُنف، لم يكن موضوعًا جنسيًّا بجسده الأسمر المرَصّع بالجواهر بقدر ما كان يجسُّد الجنس في حدِّ ذاته، بتعبير المرنيسي نفسها.

لقد كانت إشارة نجنسكي وحدها كفيلة بهدم رسالة شهرزاد السياسية وهو يلعب على وتر التخنُّث ويدعو المشاهدين إلى التركيز على المُشترك بين الرِّجال والنِّساء، وكأنّ التخنُّس يُصالح بين الجنسينْ. هكذا بتصوّر خاطئ أُلغي الفهم الصَّحِيح لرسالة شهرزاد التي كانت ترى أنّ الوسيلة الذكيّة لإثارة الرجل هي الكلمة الذكيّة، وأيضًا استحالة سيطرة الرّجل على المرأة بواسطة الاستبداد. وأسهم انتقال فرقة الباليه من باريس إلى أمريكا في جولة فنية بعد النجاح الذي حققته في باريس، إلى لفت انتباه هوليود للنّساء الشَّرقيات التي قدّمتها في أفلام: «كسمت» عام ١٩٢٠، و«الشيخ» عام ١٩٢١، و«لصّ بغداد» عام ١٩٢٤، دون تغيير في تيمة الأزياء المكررة وأيضًا بالحركات الحلزونية المتُهَتكة نفسها. حتى الاستعارة التي كرَّستها هوليود لأفَلام مَصاصي الدماء كانت ذات طابع شرقي، فصارت مصاصة الدماء بمثابة العنكبوت التي تجلب إلى نسيجها الذكر الأعزل وتقتله.

الشّيء المؤلم أنّ هوليود كرّست لهذه الصُّورة النّمطيّة، حتى شركة يونيفرسال التي انتجتْ فيلم «ألف ليلة وليلة» عام ١٩٤٥ جنت الكثيرَ مِن ملايين الدولارات طيلة الحرب العالمية الثانية بسبب هذه التوليفة التي تجمع بُين صورة بطلتها ماريا مونتيز التي تخصّصت في تشخيص أدوار النساء الشرقيات العاريات إلا من ثوب شفاف، وبين أدوار المستبدين القُساة في «علَى بابا والأربعون حرامي»، و«المرأة الأفعى». كما ارتبطت المرأة الشرقية لديهم بمواد التجميل، كما ظهرت بداية القرن العشرين مؤلفات تطبيقية تنوّه بفوائد أسرار الجمال في الشرق مثل كتاب «ممارسات الحريم المغربي: السّحر والطّب والجمال» للفرنسيّة مدام دولانتز.

اغتيال شهرزاد.

تكتشف المرنيسي من خلال مكالمة لَها مع صديقها كمال في الجامعة وهى في مطار برلين في أثناء انتظارها رحلة العودة إلى المغرب بعد جولة لعرض كتبها في الغرب، أنّ إدجار ألن بو الذي أشادت به من قبل في أنه أعاد الاعتبار لشهرزاد من خلال قصته التي كتبها بعنوان: «ألف ليلة وليلتينْ»

ووصفها قبلها بأنّها سيدة العجائب مرة، وبالأميرة السياسيّة مرة ثانية، قد اغتالها بالمعنى المجازي للكلمة، فالعنوان الفرعي الذي استخدمه هكذا «الحقيقة أغرب من الخيال» فقد جعل من شهرزاد امرأة تعيش في القرن التاسع عشر مُطّلعة على العلوم وعلى التقدّم التكنولوجي الذي حقّقه الغربيون الذين كانوا يجسّدون الهيمنة العسكرية، لكن شهريار قَتَلَ زوجته كما صوّرها إدجار ألن بو، وهو ما كشف عن زيف الديمقراطية التي تلغي حقوق المرأة، فشهريار لم يستمع إلى نصائح الزوجة كما جاء في القصة كما أنها خضعت لمصيرها دون محاولة للهرب أو تغيير الحكم الذي أصدره زوجها. هنا جعل إدجار ألن بو من شهرزاد شخصيةً مهزومةً بعكس شخصيتها الحقيقية المُقاومَة للعُنف. فالمرأة الشّرقيّة كما تقول المرنيسي لا تستسلم للقَدَر عكس الرَّجل، فعليها أن تُقاتل أولاً قبل الاستسلام، ولتأكيد ما ذهبت إليه تستدعي نماذج كثيرة من المدونة التاريخيّة لتؤكّد قوة المرأة في مواجهة القَدَر بدءًا من حكايات الجدة الياسمين إلى حكايات وقعت في السياق التاريخي والثقافي المعاصر، كما حدث في إيران فبعد سيطرة الحكومة الإسلاميّة[٤٦] على الحكم وإقامتهم لشرطة تُطارد النّساء في الشّوارع، صارت النّساء مُقاتلات شرسات وهو ما لاحظته الجامعية الإيرانية هالة إسفندياري بقولها: إنّ «النّساء اكتسبن وَعيًا جديدًا بدورهن بفعل قوة رفضهن للخوف أو الخضوع لتهديدات الشّرطة وقوة صراعهن يومًا بعد آخر للحصول على الحقّ في العمل وبحثهن عن وسيلة لتغيير الشّكل المفروض في اللباس، ودفاعهن عن حقهن في الطّلاق أمام المحاكم»[٤٧].

لكن الحقيقة أن الكاتب تيوفيل غوتيي[٤٨] سبق إدجار ألن بو بثلاث سنوات[٤٩] في جريمة اغتيال شهرزاد عندما نشر قصته المستوحاة من الحكاية بعنوان «الألف ليلة وليلتيْن» وإن كان هنا سبب القتل أكثر إهانة من لاحقه؛ حيث جعل معين الإبداع عند شهرزاد ينضب، الفارق أن ألن بو قتلها لأنّها كانت تعرف أكثر من اللازم أما كوتي فقتلها لأنها لم تكن تعرف ما يكفي. عندما أحال الصحفي الفرنسي جاك صديقته المرنيسي إلى قراءة إيمانويل كانط، لتعثر على جواب للسؤال: لماذا اغتال إدجار ألن بو شهرزاد؟ حيث وصلت إلى السبب الصدمة، فقد كشفَ فكر الفيلسوف إيمانويل كانط عن عنصرية تجاه المرأة، بل أشار إلى أن الثقافة الغربية لا تعترف بذكاء المرأة، فالذكاء مقصور على الرجال فقط، أما في الثقافة العربية فهو مقسوم على الاثنين. هنا أدركتْ المرنيسي سرّ اغتيال ألن بو لشهرزاد، فهو لا يريد أن يعترف لها بالتفوّق في صفة هي حِكْرٌ على الرجال عند الغرب[٥٠]. النقطة التي نخرج منها إلى جانب ما خرجتْ به المرنيسي من موقف ألن بو من شهرزاد، هو أن ثمّة مشتركًا بين الثقافات على اختلافها في نسج استعاراتها الخاصّة أو أنساقها المهيمنة، فإذا كانت الثقافة الغربية تضع الجمال مقابلاً للذكاء، فالثقافة العربيّة تضع المال مقابلاً للحياة، أما الثقافة الإيرانية في عصر الخميني فإنها تضع محجبة لا يطالها الخطر، مقابل غير محجبة تتعرض للعنف. كما يمكن أن نضع كانط الذي يرى أن المرأة تفقد جاذبيتها أو أنوثتها إذا ما اكتسبت المعرفة في مقابل هارون الرشيد الذي كان يُعْجَبُ بالنّساء اللواتي يوازي جمالهن ذكاءهن وكان يدفع مقادير ماليّة خياليّة لكي يضم إلى حريمه ألمع الجواري[٥١].

تاريخ احتقار المرأة في الغرب لا يقتصر على احتقارهم لشهرزاد، وتجسيدها في صورة الغانية، وإنما هو تاريخ لا يفصل في امتهانه وتحقيره لشهرزاد عن المرأة الغربيّة في شيء، فكانط يرى أنّ الجمال للمرأة والذكاء للرّجل في تفرقة عنصرية تذهب بها إلى أن يقول: إنّ اكتساب المرأة إلى المعرفة يفقدها جاذبيتها على حدّ تعبير كانط نفسه، والذي يشاطره في هذا الرأي -مع الأسف- كثيرون

مثل ألكاروتي المذكور، كونت إيطاليا فقد كتب عام ١٧٣٦ ملخصًا مبسطًا لنظرية نيوتين، موجَّهًا إلى اللواتي كان يعتقد أنهن «عاجزات عن فهم النظرية في نصها الأصلي»، بل الأمر عنده لا يقتصر على الرياضيات بل يشمل أيضًا التاريخ والجغرافيا فقد يفقدن الفتيات جمالهن.

الحمّامات واجهة حضارية.

شكلت صورة الحمَّامات واحدة من التمثيلات المشوهة التي نظر بها الغرب إلى الشرق نظرة شهوانية صرفة، ومن ثم اتخذت فاطمة المرنيسي من صورة الحمام التركي ذاتها، التي رسمها الفنان جان أوغست دومنييك آنجر ١٨٦٣ والتي كانت بمثابة انتهاكًا صارخًا لنظام الحريم في الشرق، مدخلاً مهمًا لإبراز تفوق حضارة الشرق التي سَخَرَ منها آنجر بتصوير النّساء عاريات(٥٢)، وهو ما عَبَّرَ عنه سابقًا في لوحة الوصيفة الكبرى عام ١٨١٤، ومن ثمّ تفصّل المرنيسي حكايتها عن الحمامات وتاريخها وتعود إلى ما كتبه العالم المتمدن هلال الصّابي عن الحمّامات وعددها الذي وَصَلَ في أقرب تقدير في بغداد وحدها قرابة ستين ألف حمّام، ثمّ تعرّج إلى كيفية الاغتسال والمتع التي يضفيها الحمّام حسيًّا وطقسيًّا ونرجسيًّا. كما تقارن بين الثقافة الإسلاميّة والمسيحيّة التي أدانت في بدايتها الحمّامات، واعتبرتها موضعًا لاقتراف الذنوب والدعارة، وتورد تساؤل (سيريان) أسقف قرطاجة في القرن الحادي عشر: «وماذا عن أولئك الذين لا يخشون من الاختلاط في الحمّام، بحيث إنّهم يعرضون أجسادًا خُلقت للعفة والتواضع على النظرات الشبقيّة» ثم ينتهي بعدها إلى أن «هذا الاغتسال لا يُطهِّر ولكنه لا يلطِّخ ...» فالعلاقة التي أوردها الأسقف سيريان بين الحمّام والاختلاط الجنسي غائبة تمامًا عن الثقافة الشرقية، ذلك أن الفصل بين الجنسين في الحمام قاعدة مطلقة على الدوام. تؤكّد الكاتبة على أن الحروب الصليبية هى التي جعلت المسيحيين يكتشفون الجانب الحضاري للحمَّام كما يُمارس في الثقافة الإسلامية، أما قبل هذا فكانت الثقافة المسيحيّة وبخاصّة أن الفنانين يعتبرون أن الحمّامات نزوة غرائبية(٥٣). لا تقفُ المرنيسي وهي تنتقد الأفكار الخاطئة للغرب عن تصوراتهم للشرق سواء في حريمه أو طقوس أهل الشرق، على ما تورده من تناقضات، بل تُدلّل على كلامها باستدلالات من كتابات كتبها الغرب أنفسهم، على نحوَ ما فعلت باستدلالها بكتاب «البغاء والمجتمع» الذي كتبه فرناندو هانريكس بما طرحه عن موضوع الحمّامات بقوله: «إن الاعتناء بنظافة الجسد لم تكن جزءًا من الإرث الذي خلفته العصور القديمة، ولم تشرع أوروبا التي اعتمدت الحمام الشرقي في تقدير مزايا الحمامات العمومية إلا بعد الحروب الصليبية»(٥٤). بل نراها فنانة تشكيلية وهى تقدم لنا وصفًا دقيقًا للوحة «الوصيفة الكُبرى» التي رسمها آنجر عام ١٨١٤.

نساء آنجر العاطلات والمسترخيات على الأرائك في حالة عري جاءت صور هذه النساء لتبطل هذه التخيُّلات الوهمية التي امتهنت نساء الشّرق عبر سياق ثقافي عَمَدَ فيه الغرب إلى التحقير والتهوين من ميراث الشّرق على أصعدته كافة. كانت ثمة صورة أخرى في خيال الفنانين المسلمين للمرأة في الشرق، ونموذجها البز كانت الأميرة شيرين التي صورتها المنمنات وهي تمتطي ظهور الجياد المطهمة وتبارز الأسود وتصارع النمور كما جاء من خلال هذه المنمنات. الشيء المهم الذي أكّدت عليه هذه المنمنات التي كانت سابقة للإسلام ومن ثقافة مغايرة عن الثقافة الجديدة التي أتى بها الإسلام، هو سماحة الإسلام ورحابته تجاه الاختلافات الثقافية لدى الشعوب التي اعتنقته، بل مكّن كل أمة من إظهار خصوصيتها. الأميرة الفارسية شيرين كانت الوجه الثاني لصورة

شهرزاد الفارسية أيضًا. توالي المرنيسي في ضرب الأمثلة على صورة نساء المشرق، وهُن في صورة عكس تلك التي كانت في مخيلة الفنانين الغربيين وعبرُّوا عنها في لوحات مُشوَّهة عن نساء عاريات وعاطلات وشبقات ومثيرات للغرائز، كانت الأميرة شيرين الأميرة الفارسية التي أجاد الفنانون على مختلف جنسياتهم فارسية أو تركيّة أو من المغول على رسمها وهى العاشقة لأميرها خسرويه وهى تقطع الغابات على ظهر فرسها وتمارس القنص في رحلة بحثها عن حبيبها. بالمثل كانت الأميرة نورجهان زوجة الأمبراطور المغولي جاهانجير، ودورها التأثيري على الفنانين في رسم المنمنات، بالاحتفاء بانتصاراتها عبر الرسوم المُختلفة، وأيضًا وهى تطارد النمور. كما يقدِّم ابن بطوطة في رحلاته دليلاً آخر على المكانة التي حظيت بها المرأة في بلاد الشرق، فيتعجب ابن بطوطة من تعظيم ملوك الأتراك لنسائهم، وهو في وصفه لما رأها في مجلس السُّلطان التركي من تقدير لنسائه، ما يدعم أن الحضارة الإسلامية لم تكن معادية للنساء، وكأنه يقدم الدليل على عدم وجود ثقافة واحدة في العالم الإسلامي، فالقاعدة هي التعدّد والتسامح تجاه الاختلافات الثقافية.

الغرب وتسليع الجسد.

تنتهي المرنيسي في رحلة مقارنتها بين عقلية الشرق والغرب، إلى أن العقلية الغربية حتى في صناعة الموضة مُتسلطة على النساء بعكس نساء الشرق اللاتي يخترن أزياءهن بأنفسهن، لكن الاستبداد الحقيقي الذي مارسته الذكورية يكمن في المفاهيم الجديدة التي سيطرت بها على الجميع المتمثلة في الموضة ومقاييس الجمال والنحافة، كانت جميعها تعكس ليس هوسًا بالجمال النسوي كما يستخلص بيير بورديو[٥٥] وناعومي وولف[٥٦]، بل تعبيراً عن الهوس بالخضوع النسوي، كما أن تذكير النساء بمظهرهن الخارجي كما يقول بيير بورديو نوع من الاستلاب للشخصية «يزعزع توازنهن» فيصبحن في مَصاف الأشياء المعروضة. هذه اللعبة بين المُنتج والمعروض والعارض، تحوِّل المرأة إلى شيء يرتبط وجوده (ويمكن أن نضيف قيمته أيضًا) بنظرة مالكه، وهو ما يجعل من المرأة الحديثة أَمَةً في حريم. هكذا بكل بساطة ترد الصفعة المرنيسي للغرب وعلى الأخص للفنانين الذين حصروا نساء الشرق في نطاق الحريم، دون أن يعرف مدلوله وكيف تعيش الحريم في داخله.

عود على بدء.

تعود المرنيسي في كتابها «أحلام النساء الحريم» إلى شهرزاد مرة ثانية وهى تحكي عن طفولتها ودور جدتها الياسيمن وأمها، لكنها تتعجب المرنيسي في تعليقها على النسخة الأولى المترجمة لكتاب ألف ليلة وليلة، المعنون بـ «المتعة في ألف ليلة وليلة»، وترى أن المترجم لم يقصد المتعة في الحكي بقدر ما قَصَدَ المتعة الحسيّة؛ حيث الحكايات الشبقية والألفاظ الخادشة، وتقول- في عتاب- بعد تأمُّلها لوحة الغلاف وعنوانه موجهة حديثها لصديقها هانس: «ورسالة شهرزاد السياسية ماذا حصل لها؟»[٥٧].

المعنى الآخر الذي تريده المرنيسي أن يصل إلى المتلقي عبر هذه الرِّسالة، أن شهرزاد المرأة الشرقية (موطنها بلاد فارس) استطاعت أن تخرج من إطار الحريم الذي وُضِعَتْ فيه كحكّاءة للملك وسَميرة لمجلسه، بل تعدتهما لأن تتجاوز حكاياتها الملَك نفسه وغرفة النوم التي تتمّ في إطارها الحكايات، إلى فضاء عام واسع وشَامل يَتَجَاوزُ حُدُودَ المكان، فالمرأة التي تخطت الأخبية التي وضعت لها (مجلس الملك وعلى سريره)، انتقلت وتجاوزت لا بصورتها وعريها كما دَأَبَ الفنانون تصويرها به أو تزيين الكتب بها، أو حكاياته الجنسية[٥٨]، (التي

حَدتْ بمنع طبعه في مصر باعتباره أدبًا مكشوفًا)[٥٩]، وإنما بشهوة الكلام التي روّضت الملك نفسه بها من قبل، فبالكلام استطاعت شهرزاد أن تتحدّى الموت والخوف، فهى ضحت بنفسها، وراهنت على الانتصار، من أجل ذاتها ومن أجل الآخريات وهذا ما لم تفطن إليه المرأة في العصور الحديثة، فالرجل هو الذي نادى لها بمطالبها[٦٠]. إذن المرأة في رأي المرنيسي تمتلك من المقومات التي تُسَوِّق لها أفضل من جسدها، وهو نفسه ما اعترضت عليه المرنيسي عند حصر الصحفيين لها في صورة واحدة «الحريم»، وهو ما دفعها لأن تبدأ سيرتها الذاتية هكذا «ولدت١٩٤١ في أحد أحاريم مدينة فاس المدينة المغربية التي يعود تاريخ إنشائها إلى القرن التاسع الميلادي»[٦١]. ومن ثم فهي تأتي متناقضة لفكر الغرب التي تقترن عندهم بالإباحية والجنس.

هكذا خَلَقَتْ المرنيسي من حكايات الليالي التي كانت تحكيها لها جدّتها الياسمين، باعثًا جديدًا لاكتشاف قوى المرأة الكامنة والتي لا يراها الرجلُ؛ فالرجلُ لا يرى فيها سوى كائن ضعيف، فصارت الحكايات بمثابة المرأة الجديدة التي نظرت فيها المرأة، فاكتشفت أخرى غير تلك التي يريدها الرّجل مهمشّة ومقصية بل قوية، تحدّت سُلْطة السيف بشهوة الكلام، وترى المرنيسي أن تحويل غرائز مُجرم يستعدُّ للقتل عن طريق الحكايات، انتصار رائع للمرأة وليس لشهرزاد فقط. ومن ثم ترى فإذا كانت شهرزاد الحكّاءة تتمتع بهذا الذكاء، فكذلك نساء الليالي ليس كلهن جواري يرتمين في أحضان مَن يدفع ثمنها للتاجر، وإنما كانت هناك النساء ذات الحجال الراجحة، والحافظة للقرآن وللشعر والعازفة للعود والملمة بضروب الغناء ومقاماته، فجعلت من الرجال المتهافتين على جسدها ومصدر فتنتها، يهيمون حُبًا في عقلها ويقتتلون لأجل الفوز به.

المعني المغاير الذي استلهمته المرنيسي لشخصية شهرزاد وحكاياتها التي استمرت أكثر من ألف ليلة وليلة ولم تنته بمقتل شهرزاد الرّاوية بل إنجابها ابنًا من ملك الفرس (الإنجاب في حد ذاته خَلق وحياة جديدة)، وهو مَعنى يجعل من المرأة مُنْتَصرة على الرجل في حَلَبَة الصِّراع التي يتصارع فيها الطرفان، ودومًا تكون المرأة هى الخاسر المجروح. لكن هنا في الليالي تقول المرنيسي أنّ شهرزاد انتصرتْ ليس فقط لهولاء النسوة اللاتي قَتَلَهن الملك في نظير انتقامه مِنْ فِعْلِ الخيانة الذي مارسته زوجته مع عبده مسعود، بل انتصرت على رجال اليوم[٦٢] الذين يَحْصرون المرأة في جسدها، وكيف قَهَرَتْ الملك واستلَبَتْ عقله، وجعلت نفسها الوصيّة على عقله، بل صار أسيرًا لحكاياتها، ومن فرْطِ إعجابه بهذه الحكايات، كان يُرْجِئُ قتلها حتى تنتهي حكاياتها، لكنها استعملت عقلها فأطالت الحكايات وتعمدت الحكي ذا التأثير الذي يجعل الملك يشغف بسماع بقية الحكاية التي توقفت بسبب إدراك شهرزاد الصباح، وما نَتَجَ عنه - بعد ذلك- من عفو عنها، وعفو عن جميع نساء جلدتها.

الهوامش

١- فاطمة المرنيسي: من مواليد ١٩٤٠، مدينة فاس المغربية، كاتبة وعالمة اجتماع وكاتبة نسوية مغربية لها كتب ترجمت إلى العديد من اللغات العالمية، تلقت علومها الأولى في المغرب ثم بعد ذلك استكملت دراستها في فرنسا وأمريكا، اهتمت في كتاباتها بقضايا المرأة، حتى صارت واحدة من المناصرات للمرأة، اختارتها جريدة الجارديان اللندنية عام ٢٠١١، ضمن أبرز مائة شخصية تأثيرًا في العالم. سجلت سيرتها الذاتية في كتاب «نساء على أجنحة الحلم»، من مؤلفاتها الشهيرة: «الحريم السياسي»، و«هل أنتم محصنون ضد الحريم؟»، و«السلطانات المنسيات»، وغيرها. توفيت في ٣٠ نوفمبر ٢٠١٥.

الظاهرة المسرحية عند رولان بارت

مقاربة أولية لآليات الرؤية البارتية للمسرح

ياسين سليماني*

مقدمة:

يمثّل رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) تجربة أدبية ونقدية فلسفية مفصلية في الحركة الفكرية العالمية في القرن العشرين لا تزال تمتدّ تأثيراتها إلى اليوم وفي حقول معرفية متعددة. وهو يلفت النظر إلى مشروعه انطلاقًا من كثرة تنقله بين المقاربات النقدية: المرحلة الاجتماعية، والبنيوية، والسيميائية، وصولاً إلى التفكيكية، «لقد بدأ المشروع البارتي سوسيولوجيًا في كتابه (درجة الصفر في الكتابة)، ثم أصبح بنيويًا شكليًا في كتابه (التحليل البنيوي للسرد)، فبنيويًا تكوينيًا في كتابه (حول راسين)، فسيميولوجيًا في كتابه (نظام الموضة)، فتفكيكيًا في كتابه (س/ ز)، فناقدًا حرًا في كتابه (لذة النص)»[١]، وظل يتجاوز نفسه باستمرار، من خلال الهروب من تصنيفات الحدود المعرفية، ورفض أي تحديد يحصره في نمط معين، لينطلق في تداعٍ حر في سبيل البحث المتواصل عن إمكانات غائبة لخطاب نقدي مغاير يهشّم القراءة المعتادة ويحرّك التحفيز عند المتلقي في نسجه للعديد من التعالقات النصية مع نصوص غيره في علاقة بين النسق الفوقي والأنساق التحتية. وهو ما يعطي للكتابة البارتية خصوبة خاصة وجمالية متفردة. وهذا ما حدا به عندما أُجري معه حوار سئل فيه بالقول: «لقد لاحظتُ أنّ كتبك في المكتبات ليست معروضة في مكان واحد بل في أماكن عديدة: اللغويات، الفلسفة، علم الاجتماع، الأدب...إلخ. هل يعود هذا التصنيف الملتبس إلى طريقتك في مقاربة الموضوعات؟ أن يردَّ قائلا: نعم. لقد كان سارتر ذاته آلة ناسخة عظيمة. كان فيلسوفًا وكاتب مقالة ومسرحيًا وناقدًا. لقد بدأت مكانة الكاتب عند تلك اللحظة تصبح أكثر مرونة، هناك بعض الدعاوى المنتشرة تلك الأيام إلى شطب أنواع الكتابة التقليدية التي يمكن تصنيفها في اتجاه واحد»[٢].

ولعلّ واحدة من أهم التنظيرات التي قدمها بارت كانت تخص المسرح بوصفه منظومة علامات شديدة التعقيد والاتساع الدلالي. وإذا كان أمبرتو إيكو يوجز مقومات المسرح على النحو التالي: جسد بشري له خواص تُعرف بالاتفاق، تحيط به أو تدعمه مجموعة من المواضيع المتصلة به في مكان ما، ليقوم مقام شيء ما غيره تجاه رد فعل جمهور، وقد جرى تأطيره من خلال موقف إنشائي أقام ما جرى اختياره كعلامة. ومنذ هذه اللحظة يكون الستار قد ارتفع ويمكن لأي شيء أن

* كاتب وباحث جزائري.

يحدث. إذا كان ربط المسرح بمنظومة العلامات كما يراه إيكو فإنّ الحال عند بارت تستجمع الرأي ذاته وتزيد عليه، باعتبار المسرح عند بارت يمثل نموذجًا مثاليًا للدراسة السيميائية أو «الآلة السيبرنتيكية» كما شاع تسميتها من قبله في كتابه «مقالات نقدية Essais critique».

قدّم بارت كتابه «ميثولوجيات» أو «أساطير» عام ١٩٥٧، وهو لا يعني بالأسطورة طبعًا القصةَ التي تروي أحداثًا خارقة تفوق تصوّر عالم الإنسان، وإنما كان يعني النظام المعقّد للصور الذهنية والمعتقدات التي يكوّنها مجتمع ما لكي يسند ويوثّق شعوره بوجوده هو؛ أي نسيج نظامه الخاص بالمعنى نفسه. وفيه تناول العديد من القضايا من بينها المسرح. كما سبق لبارت أن نشر كتابًا قبل «مقالات نقدية Essais critiqu» وهو كتابه المهم يُظهر مدى تعلقه بالمسرح وشغفه به بعنوان «عن راسين Sur Racine» عام ١٩٦٣، الذي نال من الاعتراض هجومًا حادًا بوصفه خروجًا عن النقد التقليدي الذي ظلّ مكرسًا في الجامعة. وفي سنوات سابقة عن كل هذه الكتب نجد مجلة «الآداب الجديدة» قد نشرت له دراساته النقدية حول المسرح قبل أن يقوم في ربيع ١٩٥٣ بإنشاء مجلة «المسرح الشعبي» برفقة زميله روبير فوزان.

إنّ النص الأدبي نص مختلف، والمسرح يبتدئ نصًا أدبيًا ولا يتوقف عند هذه الحال وهو ما يسميه بعض السيميولوجيين بالمفارقة؛ لاقتضائه المشاركة الفعالة والخلاقة للعديد من الأشخاص. تكفّ اللغة فيه عن أن تكون وسيلة حيادية بريئة، لتصبح طرفًا رئيسًا، ولتغدو مضللة (تظهر غير ما تخفي)، بل لتغدو مشكلة. والنص عبر تنقلاته من الذات الكاتبة إلى ذوات أخرى، يتولد من جديد على صورة صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية جديدة وبها يتحول عن جسده اللغوي إلى جسد لغوي آخر، غير أنه يشترط عليها: التغيّر والانحراف والقدرة على التجاوز. ينطبق هذا المدلول على النص المسرحي كما ينطبق على العرض.

والحقيقة أنّ محاولات بارت في قراءة العرض المسرحي تظهر جهدًا مكثفًا بُنيت عليه ترسانة مهمة وقاعدة غير مسبوقة. فالعرض هو مجموعة أو نظام من العلامات ذات طبيعة مختلفة -علاقة بين مجموعتين من العلامات اللفظية وغير اللفظية- تتعلق بعملية التواصل إن لم يكن كليًا فعلى الأقل جزئيًا بما أنه يتضمن سلسلة معقدة من المرسلين émetteurs تربطهم بعضهم بعضًا علاقة ضيقة وسلسلة من الرسائل تربطها بعضها بعضًا علاقة ضيقة ومعقدة وفقرة شفرات محددة جدًا ومتلق متعدد لكنه يتموضع في المكان ذاته. وحتى وإن لم يكن بوسع المتلقي الرد فإنّ هذا لا يعني أبدًا انعدام التواصل.

انطلاقًا من هذا، يمكن أن تتموضع لدينا مجموعة من التساؤلات في رؤية رولان بارت للمسرح: ما المسرح؟ وهو سؤال على ما يبدو من التبسيط يغدو عند بارت مجالاً خصبًا يتجاوز الطرح المعجمي الساذج لآفاق أكثر رحابة واتساعًا، وكيف يعبّر المسرح بمجموعة فروقاته عن المساحات التي تحدثها إشاراته وعلاماته من أثر في المتلقي في سياق مفتوح شديد التعقيد والاتساع القرائي الذي يهدف إلى تحرير النص/ العرض من قيوده المفروضة عليه في القراءات التقليدية؟ وكيف نظر بارت لشروط الخطاب المسرحي وبنياته؟ وقواعد التأسيس للعرض المسرحي: الشخصية، الفضاء، الزمان، المكان؟ وشروط الخطاب المسرحي: خطاب الكاتب وخطاب الشخصية؟ ثم ما أهم المناقشات التي تعرضت لها الرؤية البارتية؟

المسرح والسيميوطيقا.

ما التعريف الذي يمكن أن يأتي به رولان بارت كفكرة جديدة بعد أن شبّهه في مقالته الشهيرة «الأدب والدلالة» بأنه مثل «الآلة المضبوطة السبرنطيقية»؟ وانطلاقًا أيضًا من أنّ بارت نفسه «لم يكن أبدًا منظرًا

تجريديًا أو باحثًا منغلقًا داخل إشكالية بحثه؛ إذ إنّ حضور النص -والعرض في حالة المسرح- ولذته وفرادته وتمرّده على الاختزالات الضرورية والتفجّر المستمر لاشتغال دلالته لم يغب أبدًا عن اهتمامه»[٣]، فإنه وصف فعل المسرحة أو «التمسرح Theatralisation»، الذي هو «شرح وترجمة مسرحية باستعمال خشبات وممثلين لإحلال الموقف»[٤]، بأنها «زخم من العلامات»[٥]، وبأنّ الخطاب المسرحي هو «مجموعة من العلامات اللغوية التي ينتجها عمل مسرحي»[٦].

يمكننا أن نستشف تعريف بارت الخاص بالمسرح من خلال مجموعة الأسئلة التي طرحها في المكان ذاته من مقاله السابق: كيف يمكننا أن نحلل الشيء السيميولوجي المتميز؟ ما العلاقات بين العلامات؟ وكيف يتم خلق المعنى في عرض مسرحي؟ وكيف يتشكل الدال؟ وما نماذجه؟ لنقول إنّ بارت يعتبر المسرح مثل «شبكة سيميائية»، أنساقها مختلفة، وأيضًا متفاوتة، تخضع لشروط التحليل السيميولوجي طالما أنّ العرض المسرحي «علامة كبرى ويبني معناه على أساس وقعه ككل»[٧]، وأنّ «العلامة الكبرى هذه تقبل بأن تجزّأ إلى وحدات أصغر»[٨].

وجد بارت -وبعض السيميوطيقيين- أنّ سيميوطيقا المسرح تعتبر «منهجًا وليست موقفًا نظريًا؛ إنما هي طريقة في العمل والاقتراب من المسرح من أجل فتح الطريق إلى ممارسات وإمكانات رؤية جديدة»[٨]. بهذا كانت الحاجة إلى استخدام المنهج بهدف «نفكك العلميات الدرامية/ المسرحية من أجل إيقاظ إدراكنا للطريقة التي يُصنع بها المسرح ويُقرأ بوصفه نظامًا من العلامات»[٩]، ليس من جهة ما هو نص وحسب بل ويضاف إلى الدراسة العرضُ المسرحي الذي ظلّ يعتبر «ظاهرة سريعة الزوال بالنسبة إلى الدراسة المنهجية، وجرى فعليًا إهمالها لتبقى حقلاً خصبًا يلائم النقاد وذكريات الممثلين والمؤرخين ومدّعي التنظير»[١٠].

لقد تحقق التغير الفعلي حقيقة مع القرن العشرين عن طريق نشأة وتطور المداخل البنيوية والسيميوطيقية إلى الأدب، وإذا كانت البنيوية تركّز على «أجزاء» العمل التي تشكّل «كلاً كاملاً» فإنّ السيميوطيقا تتحرى الطريقة التي يُخلق بها المعنى ويتم توصيله عبر نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحل شيفرتها.

إنّ بارت حاول إعطاء مدخل تصوّري يمكن من خلاله معالجة تعقيد نظام العلامات المسرحي. وبينما يواجه هذا النوع من الدراسات إلى وقت قريب تشكيكًا في جدواه، بل اعتبر «مشروعًا أكاديميًا مرفهًا»[١١]، كما عبّر عن ذلك عدد غير قليل من النقاد مثل بريان هاموند Hammond الذي كتب مقالاً بعنوان: «سيميوطيقا المسرح: مخطط أكاديمي لخلق وظائف جديدة؟»[١٢]، وهي النظرة نفسها التي عبّر عنها كتّاب مسرح مثل فلانيري Flannery، ومخرجين مثل كيرد Caird، اللذين قالا إنها «لم تضف إليهما شيئًا بعد أن عرفوا بوجودها وهما يستطيعان القيام بعملهما على أكمل وجه بدونها»[١٣].

المسرح والمفارقة.

يمثّل المسرح فنًا مفارقًا، ولعلّ المفارقة الأساسية تظهر كما تؤكد آن أبرسفيلد في أنه «فن التنميق النصي والشعر الذي يتميّز بالرقي والتعقيد المفرط بدءًا من أسخيلوس إلى جان جيني مرورًا براسين أو هيغو. كما أنه فن الممارسة أو فنُ ممارسة ذات ملامح ضخمة، وعلامات كبيرة وإسهاب؛ لأنه يجبَ أن يُشاهد ويُفهم من الجميع. هنا أيضًا تزداد الهوة اتساعًا بين النص الذي يمكن أن يكون موضوعًا لقراءة شعرية لامتناهية، والعرض الذي تكون قراءته سريعة ومباشرة»[١٤]، كما يمكننا استشفاف مفارقة من جهة أخرى نجدها عندما ننظر إلى المسرح بأنه فن من إبداع شخص واحد (موليير، سوفوكليس، شكسبير)، لكنه يقتضي المشاركة الفعالة والخلاّقة للعديد من الأشخاص[١٥].

وإذا كان هناك بعض الجدل الذي يمكن للباحث ملاحظته في المسرح؛ فإنّ أوّل تناقض ينطوي عليه هو التقابل بين النص والعرض. وسيميولوجيا المسرح تميّز بقوة بين النص والعرض ذلك أنّ «الأدوات التصورية Conceptuels التي يتطلبها تحليل كل منهما ليست نفسها»(١٦)، إذ إنّ علم التركيب النصي والبروكسيمية Proxémique (البروكسيمية هي دراسة العلاقات القائمة بين الأفراد وهي علاقات تتأسس على المسافة الفيزيائية) مقاربتان مختلفتان لدراسة العمل المسرحي وهذا الالتباس يذكره بارت في كتابه «مقالات نقدية Essais critiques» بقوله: «إننا نواجه إذن تعددية صوتية إخبارية حقيقية وهي التمسرح، إنها كثافة من العلامات»(١٧).

١- النص.

حاول بارت في كتابه «مقدمة إلى التحليل البنيوي للسرد» أن يصل إلى «إمكانية وضع نموذج أو نظرية عالمية للسرد»(١٨)، وأرى أنه «لا يمكن أن يكون هناك علم خاص بـ دانتي أو شكسبير أو راسين، بل هناك علم للخطاب فقط»(١٩)؛ إذ إنّ النقد يقوم بتأويل الأثر وتبقى الأفكار النقدية مقترنة بعصر الناقد من جهة قاعدته المعرفية وتعابيره وأساطير عصره، والتأويل الذي يقدمه يظل أيديولوجيًا. لكن لغة النقد، بوصفها «لغة عن اللغة» لا بد لها من التغير مع تغير النص المدروس لتكون فاعلة. والمنظور الذي يختاره الناقد يخصه وحده: فقد استخدم بارت في دراسته لراسين شبكة خاصة بالتحليل النفسي بالإضافة إلى المنهج البنيوي»(٢٠).

غير أنه في عمله اللاحق «لذة النص» توصّل إلى تأسيس للفرق بين لذة النص الكلاسيكي المريح المغلق ومتعة النص الراديكالي المقلق المفتوح هذا بالنظر إلى الطريقة التي تُحطم بها بعض المسرحيات توقعاتنا على مستوى النص أو تزعج القارئ وتقلقه؛ إذ إنّ الفراغ الموجود بين الكتابة والقراءة التي ينتج عنها المعنى يبدو واضحًا(٢١).

يمكننا بشيء من الأمثلة أن نوضّح نظرة بارت إلى النص المسرحي، لكن علينا أن نتفق أنّ اعتماد تحليل الشكل وحده-كما تؤكد البنيوية- لا يمكن أن يعلمنا كل شيء عن العمل الأدبي إذ نحن بحاجة إلى أن نفهم السبب في أنّ تقاليد معينة تحكم المسرحية أو سمات شكلية معينة تنتشر فيها؛ كما أننا بحاجة إلى فهم كيف حدث ذلك وهذا يعني الانتقال من تحليل للتشفير البنيوي إلى عمليات حل الشفرة المتضمنة في القراءة وتأمل الدراما والمسرح.

ولنا أن نتساءل تساؤلاً إضافيًا: هل النص المسرحي عند بارت يختلف عن النص الشعري أو الروائي؟ إذا ربطنا هذا السؤال بما كتبه بارت نفسه في «مقدمة للتحليل البنيوي للسرد» وحديثه عن شكسبير ودانتي في ظل وجود «علم للخطاب» فإنّ الجواب سيتضح أمامنا؛ إذ إنّ هذا العلم يدرس أشكال الكتابة كلها بوصفها منتجة للعلامات. وهذا ما جعله يقول إنّ «النص في السيميوطيقا الأدبية بمعناها الحصري هو - نوعًا ما - الوعاءُ الشكلي للظواهر اللسانية. إنه على مستوى النص؛ حيث تُدرس دلالية المعنى (وليس فقط التواصل) والتركيب السردي أو الشعري، هذا التصور الجديد القريب بشدة من البلاغة قياسًا بقربه من الفيلولوجيا يريد لنفسه مع ذلك أن يكون خاضعًا لمبادئ العلم الوضعي: يدرس النص في ذاته؛ لأنه يمتنع عن كل إحالة إلى المضمون وإلى المحددات السوسيولوجية، والتاريخية، والسيكولوجية. ومع ذلك كشيء خارجي لأنّ النص كما يحصل ذلك في باقي أنواع العلوم الوضعية ليس إلا مادة، خاضعة للتفتيش عن بعد من قبل ذات عالمة»(٢٢).

ولهذا فإنّ بارت في «مقالات نقدية» ينادي بأنّ الكاتب يقوم بإنتاج «إيحاءات بالمعنى، أشكالاً إن جاز القول، والعالم هو الذي يقوم بملئها»(٢٣)، وهذا من شأنه أن يجعل من النقد كما يرى جوناثان

كولر فن الملء، و«اتساقًا مع فكرة بارت عن الكاتب باعتباره مجرّبًا عامًا؛ فإنّ الناقد يجرّب أشياء متنوعة لملء هذه الفجوات مستخدمًا في التجارب التي يجريها على كاتب أو عمل أدبي اللغاتِ والسياقات المتاحة له»[٢٤].

إنّ مفهوم «القراءة» الذي يظهر لبارت الأثر الكبير في تعميقه الاهتمام بها كواحدة من «أهم الدراسات السيميولوجية يعتبر نقلة نوعية في التعامل مع المسرح؛ لأنه أدّى إلى التحول الجوهري من المفهوم التقليدي للنقد المسرحي كتوصيف ومطابقة مع المعايير إلى البحث في مكونات العمل مهما كان نوعه وتفسيره أو تأويله من خلال ربط عناصره المكوّنة ببعضها»[٢٥]. وهكذا نجد بارت في دراسته للمسرح الكلاسيكي ممثلاً في تجربته «عن راسين» لا يخرج عن هذا التصوّر. إنه يتتبع البنى العلائقية بين الأحداث المتتالية وبين الشخصيات، يظهر هذا في المثال التالي:

«هناك نوعان من الحب عند راسين، ينشأ الأول بين عشاق عاشوا معًا منذ الطفولة، وهو لا يواجه إكراهًا أو قسرًا، فنجاحه كامن في طبيعة نشأته، أما الثاني فهو على العكس: حب مباشر ينشأ فجأة. إنه حب-حدث، يبدو فيه البطل أسير النظر. فأن تحب في هذا النوع الثاني من الحب هو أن ترى»[٢٦].

تشمل قراءةُ المسرح برؤية بارت قراءةَ النص وقراءةَ العرض كما تشمل قراءةَ علاقة النص بالعرض. «وقراءةُ النص هي عملية تحليلية تأخذ بعين الاعتبار البنية العميقة والبنية السطحية للنص وتربط بينهما»[٢٧].

إنّ هذا النوع من الدراسات «يأخذ بعين الاعتبار البناء الدرامي للحكاية وتطوّر الصراع وشكل توضيع هذه البنية الدرامية في الفضاء المسرحي؛ أي أنها تتقصّى أيضًا ما هو نواة العرض في النص من خلال تحليل علامات النص»[٢٨]. إذا كنا نتفق أنّ «الدراسات التي تتوجه إلى البنية، حتى من منظور غير بنيوي قد تفيد طالما أنها تُسهم في فهمنا للشكل الدرامي»[٢٩]، فإنّ بارت في هذا المثال - عن راسين- لم يحاول تبنّي شكل قديم من أشكال التحليل الذي يمكن أن يكون عائقًا يمنع تدريس هذا النوع من المسرحيات، «ويشكل مصدرًا معرفيًا معوّقًا بالنسبة إلى المداخل المعاصرة لبنية النصوص الدرامية»[٣٠]. فإنّ تجربة بارت مع النص المسرحي نقدًا انطلقت بقوله: «دعونا نجرّب على راسين، استنادًا إلى صمته، كل اللغات التي يوفرها لنا قرننا هذا، إنّ راسين صامت؛ لأنه يخلق أشكالاً توحي بمعنى لكن دون أن تحدده. فمسرحياته «موقع فارغ مفتوح على الدلالة إلى الأبد، وإن كان هو أعظم كاتب فرنسي فإنّ عبقريته لا تكمن في أيّ من الفضائل التي صنعت شهرته بشكل متعاقب وإنما تكمن بالأحرى في قدرته التي لا مثيل لها على جعل نصه متاحًا، ما يمكّنه من البقاء إلى الأبد داخل أية لغة نقدية»[٣١]. لقد اعتبرت قراءات بارت لهذه الأعمال الكلاسيكية أكثر حيوية بحيث تخطّت قضية القواعد إلى ما له علاقة بجوهر هذه الأعمال.

إنّ النص الكبير، أو بالأحرى العظيم هو الذي لا يمكن لقراءة واحدة أن تفضّ بكارة معناه؛ إذ يبقى متاحًا للاشتغال النقدي الدائم بالمناهج المختلفة وبالقاعدة المعرفية التي تقوم عليها كل رؤية نقدية وعلى الرغم من الاختلاف حول ما كتبه بارت عن النص الراسيني «بتطبيق لغة الجنس أو التحليل النفسي على راسين وشخصياته يمكن أن يبدو محاولة لصدم الجمهور الفرنسي الذي لديه إيمان راسخ بالاحتشام الراسيني»[٣٢]. إنّ الموقف البارتي من النص يتجلّى بوضوح في قوله بشبقية النص الذي يؤكد على تسميته بالجسد، «وعلى أنّ لذة النص هي الصدع، الانقطاع، الانكماش، الذواء الذي استولى على الذات في كبد المتعة»[٣٣].

٢- العرض.

يُقصد بالعرض كما لا يُحتاج إلى مزيد تأكيد: «كل ما يُقدّم للمشاهدة»[٣٤]. يهمّنا في هذه الجزئية مساءلة الفكر البارتي في قراءته للعرض ومفرداته الذي رآه حسب مفهوم «القراءة» الذي طرحه في هذه الفترة «نصًا مستقلاً مثله مثل النص المكتوب لكن طبيعة العلامات فيه مختلفة»[٣٥]؛ إذ عند «كتابتك عن عرض مسرحي فإن العرض يسلّمك مفاتيح لمغاليق في فضاءاتها عوالم غير كلاميّة منسوجة بلغات سمعيّة وبصريّة تضيء لك عالماً سحريًّا مُحال أن يحتويه النص لأنه عالم ولد من رحم الفعل المسرحي، عالم تتحدث عن عوالمه غير الكلامية بأدوات كلاميّة وبالتالي يكون نقدك كما عرفه رولان بارت كلامًا على كلام»[٣٧]. إنّ بارت يصف العرض المسرحي بأنه «الفئة الأكثر انتشارًا عالميًا التي من خلال أنواعها نرى العالم»[٣٨]، وهو يعني الجانب المرئي (أو المشاهد) من المسرحية؛ أي العرض[٣٩].

وإذا كان بارت قد نظر إلى مسرح راسين برؤيته المتوسعة المتدرجة في مجال البحث النصي، ويطابق هذا مع كل جسد مسرحي ذي العلامات المكتوبة فإنّه يتحدث عن العرض المسرحي بوصفه «نوعًا من الآلة السيبرنية، تختبئ وقت الاستراحة، خلف الستارة وما إن ترتفع هذه الأخيرة حتى تبدأ هذه الآلة ببث الرسائل إليك، ولهذه الرسائل خصوصية التزامن رغم اختلاف إيقاعها»[٤٠]، وهذا التزامن أو الآنية هو «أقرب ما يمنع المسرح من الموات، فالعمل الفني في العرض يبقى طازجًا أمام متلقيه يشهد إبداعه الخلّاق في اللحظة نفسها»[٤١].

وجد بارت في مسرح بريخت ضالته التي ما انفكّ يبحث عنها ثم أخذ يبدي إعجابًا هائلاً به هذه المرة من خلال العرض المسرحي. وهو يروي قائلاً: «شبّ حريق في جسدي» لدى مشاهدة عرض «الأم شجاعة»، وقراءة مقطع من مؤلفات بريخت[٤٢]. ويؤكد الناقد تيري إيجيلتون أن رولان بارت كان بطلاً قديمًا لمسرح بريخت في فرنسا، وأنه نشر مقالاً حماسيًا عن هذا المسرح عام ١٩٦٤ وتضمنه كتابه «مقالات نقدية»[٤٣]؛ حيث يقول: «لا يزال بريخت شديد الأهمية بالنسبة إليّ، وتزداد أهميته كونه لم يتحول إلى موضة ولم يُفلح بعد في أن يصبح جزءًا من الطليعة التي تؤخذ مأخذ التسليم. إنّ ما يجعله نموذجيًا ليس ماركسيته ولا جمالياته -على الرغم من أنّ الاثنتين مهمتان للغاية- إنما طريقته في الجمع، بين الاثنتين؛ أي التحليل والتفكير الماركسيين حول المعنى. فقد كان ماركسيًا أمعن التفكير في وقع العلامات وهو أمر نادر جدًا»[٤٤].

يفهمُ الناقد جوناثان كولر بشكل مركّز الرؤية البارتية للعرض المسرحي وهو يرى بأنّ بارت قد استخلص ثلاثة دروس أساسية من أعمال بريخت أولها أنّ الأخير ينظر إلى المسرح من منطلق معرفي وليس عاطفي ولذلك فهو يؤكد على آليات إنتاج الدلالة؛ إذ إنّ بريخت، وهو ما يؤمن به بارت، يتحدى فكرة العرض الموحّد. إنّ العرض المسرحي ليس أحادي الدلالة، ولكنه «إمبراطورية علامات»، كما يشي عنوان أحد كتبه. لذلك فإنه «يمكن فصل شفرات التعبير إحداها عن الأخرى وتخليصها من الوحدة العضوية اللزجة التي حبسها فيها المسرح الغربي: الصورة، والموسيقى، والنص»[٤٥].

وقد يكون الدرس الثاني الذي يتضح فيه التأثير البريختي على بارت في رؤيته للعرض المسرحي التأكيدَ على أهمية «أن يستغل المسرح اعتباطية العلامة وأن يلفت الانتباه لصنعته الخاصة بدلاً من محاولة إخفائها»[٤٦]، ويظهر هذا في أداء الممثلين الذين يرى بارت أنهم إذا أرادوا أداء عمل لـ راسين مثلاً «حيث ينبغي أن ينطقوا جملهم الحوارية باعتبارها أبياتًا شعرية بدلاً من أن يحاولوا جعل هذه اللغة الشكلية المحكمة البناء تبدو كأنها تعبير طبيعي عن حالات نفسية»[٤٧]. إنها أساسًا فكرة «التغريب» التي نادى بها بريخت انقلابًا على المفهوم الأرسطي الذي يؤكد على الإيهام.

يبقى الدرس الثالث الذي يراه بارت على قدر من الأهمية خاصة في إشارته ضمن كتابه «مقالات نقدية» أنّ بريخت يؤكد على المعنى لكن دون أن يملأه. فتقنيات التغريب التي ابتكرها مصمّمة لإنتاج «مسرح وعي وليس مسرح فعل، أو لكي نكون أكثر دقة: مسرح وعي باللاوعي؛ وعي باللاوعي السائد على خشبة المسرح. هذا هو مسرح بريخت»[٤٨]. إنّ بارت في كتابته عن المسرح يتحدث «بلغة قوامها عدد من التعارضات الأساسية: السطح مقابل العمق، الخارج مقابل الداخل، الخفة مقابل الثقل، العلامة مقابل الواقع، المسافة النقدية مقابل التوحد العاطفي، القناع مقابل الشخصية، الانقطاع مقابل الاستمرارية، الخواء والغموض مقابل امتلاء المعنى، الاصطناعية مقابل الطبيعية»[٤٩]، وإذا كان المسرح يقفز عن كلّ محاولة للفهم الأحادي وتتدخل العلامات المتنوعة لتكوّن طبقات من الفهم الذي يستدعي فكًا للشفرة، فإنّ العرض المسرحي الذي تتداخل فيه عناصر إخراجية متعددة يمكن للسيميولوجيا أن تجعلها موضوعًا للدرس النقدي وهذا ما ظهر مع بارت في حديثه عن الممثلين والأزياء والعلاقة بالنص.

٣- الممثل.

يُعزى لـ «مدرسة براغ» فضل السبق في أنها التفتت إلى أنّ كل ما يقدم للمتلقي في إطار المسرح يمثّل «علامة» بحيث تكون قراءته للعلامات هي الطريقة إلى فهم العالم، وينبّه بارت إلى أنّ هناك عاملاً غريزيًا يجعل المتلقي «يتورّط في مثل هذه القراءات بسبب المعرفة السابقة لشفرات الملابس مثلاً»[٥٠] وهذا ما يجعل المتلقي يتصرف انطلاقًا منها، فالممثل الذي يلبس مئزراً أبيض ونظارات لتحسين الرؤية . ويقف أمام الجمهور وحده بعيدًا عن أية إضافات أخرى يُفهم منه قبل أن يُنظر إلى أية علامات مشاركة أنه طبيب. وهذا ما يسوّغ ما رآه بارت بأنّ «كل ما في اللباس يُفسد وضوح هذه العلاقة، ويعارض الحركة الاجتماعية للعرض ويجعلها غامضة أو مزيّفة هو سيء، وكل ما هو بالعكس في الأشكال والألوان وسياقها، ويساعد على قراءة هذه الحركة هو جيد»[٥١]. هذا يعني أن الزي (أو الأزياء) لا يتخذ دلالة بانفصاله عن جسد الممثل؛ فهو يرتبط به ولا يمكن الفصل بينهما لحظة التلقي بحيث لا يكون الزي في هذه الحالة «حلية للممثل وغلافًا خارجيًا فقط، فمرة يخدم الجسد بتكيفه مع حركته وتنقل الممثل ووضعيته، وأخرى يشدُّ هذا الجسد بإخضاعه لجاذبية المواد والأشكال وبإغراقه في قيود أكثر جمودًا من علم البيان والبلاغة»[٥٢].

لقد ظهرت دراسات مهمة حول الزي المسرحي، وكان بارت أحد أهم من كتبوا عن هذا في مقاله «أمراض الزي المسرحي» متوقفًا عند أبعاده الدلالية التي تتبدّى من خلال الطراز واللون والمادة؛ حيث تناوله بارت بوصفه علامة لها علاقة ببقية المنظومات الدلالية في العرض وأبرز علاقته بالشخصية والفضاء وحركة جسد الممثل[٥٣]. إنّ الممثل في الدرس السيميولوجي يظهر كموضوع مهم، وقد ظل كذلك -بصفة عامة- خلال التاريخ الطويل للمسرح، وإذا كان المسرح عند بارت منظومة هائلة من العلامات المنتجة للدلالة فإنّ الممثل انطلاقًا من هذا يكون «حاملاً» للدلالات بامتياز، ويكون «وحدة دينامية لمجموعة كاملة من العلامات»[٥٤]، بل إنه «يجعل المعاني تتمركز حوله، وقد يفعل ذلك إلى حد أنه يمكن أن يحلّ محل كل حوامل العلامات Sign carriers»[٥٥]؛ ولهذا فإنّنا نجد بعض الباحثين يرون أن بارت قد «أعطى للممثل دوراً أساسًا عندما نظر إلى المسرح على أنه فن ازدهار تفتح الجسد»[٥٦]؛ أي أنّ الممثل الذي ظلّ يُعرّف على أنه شخص يؤدي دوراً أو شخصية وهو رابط أو وسيط بين النص والعرض ومن ثمَّ بين العرض والمتلقي يغدو بالفهم الجديد «علامة تحمل مجموعة من العلامات داخل العرض المسرحي يشتغل بنظام الإنابة عن الشخصية تارة، وتارة أخرى يشتغل منتجًا للعلامات، ولا يمكن لتلك العلامات أن تنمو وتتطور من دون شخصيته الفاعلة»[٥٧].

٤- الجمهور.

تنامت الدراسات المتعلقة بالجمهور في المسرح في العقود الأخيرة من خلال توفّر مجموعة من المناهج الإجرائية القمينة بتقديم صورة واضحة لما يتلقاه المتلقي؛ إذ كما يصرّح هيجل فإنّه «مهما حاول العمل الفني أن يبني عالماً متماسكًا وقائمًا من تلقاء نفسه، فإنه بصفته موضوعًا واقعيًا لا يوجد لذلك، بل يوجد لنا نحن؛ أي من أجل جمهور يتأمله وينتشي به، وهكذا فإنه يؤكد أنّ الإبداع بوصفه ظاهرة اجتماعية لا يمكن أن يؤول تأثيره إلى الذات المبدعة وحدها، وإنما يتعدى مجاله التأثيري ليشمل طائفة أو طوائف تتلقى هذا العمل بأدوات الفهم والتأويل على اختلاف طبقاته وتموجاته»[٥٨]. وبالنسبة إلى بارت فإننا نجد له رأيًا يحتاج إلى قراءة فاحصة لفهم مدلولاته المهمة إذ يقول: «لا أحب حفلات الافتتاح وحفلات المشاهدة الخاصة، كما لا أحب الليالي المسرحية الأولى. إنني أحتاج إلى أن أكون فردًا مجهولاً وسط مجموعة وهذا ما يوفّره لي المسرح التجاري. إنّ الطراز المعماري السائد في المسارح بما يوفّره من ردهات في صحبة مجموعة صغيرة نألفها وكذلك بما يضمه من قاعات مشاهدة تضمن مجهولية الفرد وما يترتب على ذلك من شعور بالأمان. هذا الطراز المعماري السائد قد تحوّل إلى حاجة نفسية لدى الجمهور»[٥٩]. ما المقصود بالمسرح التجاري الذي يورده بارت في هذا الرأي والذي يظهر فيه نوع من الاحترام والتأييد له، ما دام يفضله عن غيره؟ إنّ المسرح التجاري بالتأكيد لا يقصد به مجموعة العروض التي تهدف أساسًا إلى الربح المادي بعيدًا عن القيمة الفنية للعمل بحيث ينزع أصحابه في الكثير من الأحيان إلى تيمات مبتذلة وتقديم المواقف الهزلية ويتم فيه الخروج عن النص الأصلي.

يتأكد لنا هذا الرأي من خلال بارت نفسه الذي «أسهم في تأسيس مجلة المسرح الشعبيthéatre populaire التي شنّت هجومًا على الدراما التجارية السائدة في ذلك الوقت ودعت إلى مسرح يعالج القضايا الاجتماعية والسياسية»[٦٠] لكنه يقصد العروض الجماهيرية - وربما هذا التوصيف الأصح لهذا النوع من العروض-التي لا تخصص للصحافيين كعرض أول، ولا للنقاد كعرض خاص. ولكنها موجهة إلى الجميع دون بطاقات دعوة شخصية؛ بحيث لا يتم التركيز على شخصيات بعينها يشكل حضورها خصوصية للعرض وخصوصية للتلقي، ولكن يكون التركيز على الجماعة الحاضرة في شكلها العام بوصفها «الجمهور المتلقي». وهذا هو الجمهور الذي يجد بارت - نفسه - يسعى إلى تأكيده في رأيه هذا؛ حيث يتم التأكيد على توجيه الخطاب المسرحي «أمام متفرّجين متحفّزين بحسّهم وحواسّهم لاكتشاف المداليل التي يحملها العرض؛ لأن الدّالة كما تقول كريستيفا: ليست هدفًا وإنما الهدف هو المدلوليّة. ومداليل العرض هي المعادل الموضوعي للدّالّ النصّي وذلك لاعتماده -كما أسلفنا- على المؤثرات السمعية والبصرية بسائر تفرّعاتهما»[٦١].

خاتمة مؤقتة:

اقترح رولان بارت كما رأينا رؤية متوسعة للمسرح ابتداء من النص المكتوب باعتبار أسبقيته الزمنية في مرحلة إبداع الخطاب المسرحي وانفتاحه على العلامات شديدة الثراء، مرورًا على العرض، الذي تأسست النظرة البارتية فيها على تأكيد جماليات المسرح البريختي على الرغم من أهمية المسرح التقليدي. وصولاً إلى رأيه شديد الخصوصية فيما يتعلق بالجمهور. غير أنّ ما يمكن أن نخلص إليه -وهو يؤكد جهود بارت النقدية التي تنفتح على كلّ ممارسة جديدة تتسم بالجدية ولا تنغلق على نفسها في منظومة صامتة- أنّ النشاط النقدي الهائل الذي قدمه بارت لم يؤدي إلى التأثير الذي يجعل المتلقين

(الجمهور) أكثر وعيًا بالتعقيد الذي تتسم به هذه الممارسة. إنّ بارت كان في هذه الممارسة، يبحث عن المعنى، ذاك الذي لا يسبق وجوده العرض فقط؛ أي ما تمّ قوله وعرضه واقعيًا ولكن لا يتم دون المتفرج بتعبير آن أوبرسفيلد[٦٢]. من هنا تظهر مجموعة من «الصعوبات التي يتعذّر حلها في كلّ دراسة تأويلية في المسرح، والتي تتمثل في السؤال التالي: كيف نفكك معنى لم يُنتج بعد؟ فالنص ينتمي إلى نظام اللامقروء واللامعنى، والممارسة هي التي تعمل على تكوين المعنى وبنائه»[٦٣]. إنّ محاولة بارت إزعاج لتقاليد القراءة العمودية برغبة جارفة لفهم عملية صياغة وخلق المعنى «فأن نقرأ المسرح، يعني ببساطة أن نهيّئ ظروف إنتاج المعنى وهي مهمة الكاتب الدرامي، والدارس السيميائي، والمخرج المسرحي، والقارئ، ومهمتكم أنتم ومهمتنا نحن، وليس من اللاعقلانية في شيء أن نلاحظ أنّ هذا المعنى الذي يكون مقدّمًا دائمًا على قراءتنا الخاصة يُفلت في جزء كبير منه من الصياغة الشكلية الدقيقة»[٦٤].

الهوامش

١- محمد عزام: **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص٣٤.
2- Barthes R.: **The Grain of the voice**. Interviews 1962-1980.Berkeley and !los angeles: University of California press.1991.p 57.
٣- رولان بارت: **التحليل النصي – تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٩، ص٥ - ٦.
٤- بارتريس بافي: **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥، ص٥٣٦.
٥- إلين أستون وجورج سافونا: **المسرح والعلامات**، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠١٣، ص٢١.
٦- آن أوبرسفيلد: **قراءة المسرح**، ترجمة: سمية زباش، دار الحامد، عمان، ٢٠١٥، ص٢٨٣.
٧- كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص١٤.
٨- المرجع السابق، ص١٤.
٩- إلين أستون وجورج سافونا: **المسرح والعلامات**، ص١١.
١٠- المرجع السابق، ص٢١ - ٢٢.
١١- كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، مرجع سابق، ص١١.
١٢- إلين أستون وجورج سافونا: **المسرح والعلامات**، ص١٥.
١٣- المرجع السابق، ص١١.
١٤- إلين أستون وجورج سافونا: **المسرح والعلامات**، ص١٥.
١٥- آن أوبرسفيلد: **قراءة المسرح**، ص٢٣.
١٦- يُنظر: المرجع السابق، ص ٢٣ - ٢٤.
١٧- آن أوبرسفيلد: **قراءة المسرح**، ص٢٥.
18- Barthes R :**Essais critique** .seuil
١٩- إلين أستون وجورج سافونا: **المسرح والعلامات**، ص٢٩.
٢٠- رولان بارت: **النقد والحقيقة**، سوي، باريس، ١٩٦٦، ص٥٨.
٢١- يُنظر، محمد عزام: **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة**، ص١٨.
٢٢- إلين أستون وجورج سافونا: **المسرح والعلامات**، ص٥١.
٢٣- رولان بارت: **لذة النص**، ترجمة: فؤاد الصفا والحسن سبحان، دار توبقال للنشر، ص٦٣.

كارمن بين القصة والأوبرا

بهاء بن نوار*

توطئة:

لا يكاد يحضر اسم الكاتب الفرنسيّ بروسبير ميريميه Prosper Mérimée حتّى تحضر معه رائعته الشهيرة: «كارمن Carmen» التي صدرت طبعتها الأولى سنة ١٨٤٥ فغدت من حينها وحتّى يومنا هذا واحدةً من أشهر الشواهد العالميّة لنموذج المرأة المغوية (La Femme Fatale) التي اختُصِرت في سمات البطلة «كارمن» المرأة الجامحة، العصبيّة، متقلّبة المزاج التي لا يمكن أبدًا التنبّؤ بحالاتها وردّات فعلها، والتي لا تنشد شيئًا سوى الحريّة المطلقة والتمرّد والانطلاق، وتجني بصفاتها المنفلتة هذه على عاشقها المتيّم دون جوزيه Don José الذي يتحوّل بسببها من جنديّ ملتزم، أمين، ينتظره مستقبلٌ واعدٌ من الترقيات والنجاحات إلى قاطع طريقٍ ومهرّبٍ فمجرمٍ تتملّكه شهوة القتل، «فيطلق النارَ على أيّ مسيحيّ من أجل أن يسلبه قطعة نقود»(1)، وتنهشه الغيرة فيقتل أيضًا كلَّ مَنْ تسوّل له نفسه الاقتراب من حبيبته، وينتهي به الأمر إلى قتلها هي نفسها وتقديمِ عنقه إلى حبل المشنقة جرّاء كلِّ هذا؛ ممّا شكّل شقًّا كبيراً من عناصر تميّزها وتبقيها خالدةً في أذهان القرّاء الذين لم يعتادوا هذا النوع المتمرّد والمدمّر والواقعيّ من العشق، بل اعتادوا النموذجَ الحالمَ والهادئَ والرومانسيّ، نموذج التضحية وإنكار الذات والوفاء المطلق للحب أو للحبيب، كما في «الأميرة دوكلاف La Princesse de Clèves» ١٦٧٨، و«حكاية الفارس دي غريو ومانون ليسكو L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut» ١٧٣١، و«بول وفرجيني Paul et Virginie» ١٧٨٧، و«غادة الكاميليا La Dame aux Camélias» ١٨٤٨.. وغيرها.

وإلى جانب هذا البعد الواقعيّ في رصد المغيّب والمسكوت عنه دومًا في العلاقات العاطفيّة، فقد تميّزت قصة «كارمن» ببعدها التوثيقيّ الواقعيّ أيضًا الذي تجلّى من خلال المرجعيّة السيرذاتيّة للكاتب؛ حيث «قام برحلات كثيرة إلى إسبانيا، كانت أولاها سنة ١٨٣٠ زار فيها إشبيليّة وقرطبة وغرناطة، وتبعتها ثانيةٌ سنة ١٨٤٠ إلى مدن الشمال وإلى مدريد، وتلتها رحلاتٌ أخرى كثيرة. وقد التقى في رحلته الأولى بنموذج (كارمن) ممثلاً في غجريّةٍ مشردة من

* أستاذ محاضر (أ) الآداب الأجنبية، جامعة سوق أهراس، الجزائر.

مورفيادرو (Murviedro) - قريبًا من فالنسيا - في إحدى مصارعات الثيران»[٢]، ممّا شكل واحدًا من أهمّ مصادره الإبداعيّة التي ارتكزت فضلاً عن استلهام ملامح وسمات شخصيّة بطلة العمل من نموذج واقعيّ على وصف مستفيض للبيئة والزمن، والمجتمع الإسبانيّ في المدن العامرة أو في الجبال النائية، ودقة عالية في ذكر أسماء الشوارع والأزقة، وهو ما نلمس تكراره وإصرارَ الكاتب عليه في أعمال أخرى له مثل «مسرح كلارا غاثول Le Théatre de Clara Gazul» سنة ١٨٢٥ التي كتبها منتحلاً شخصيّة مؤلفة إسبانيّة غجريّة، زعم أنّه التقاها في جبل طارق، و«لؤلؤة توليدو La Perle de Tolède» سنة ١٨٢٩، و«رسائل إسبانيا Lettres d'Espagne» سنة ١٨٣٢ التي احتشدت بالأجواء نفسها التي سادت «كارمن»: دليل السفر، والساحرات، وطقوس مصارعات الثيران، وغيرها[٣].

أولاً: كارمن في رحاب الأوبرا.

لئن اقترن اسم ميريميه ببطلته الفذة هذه واستجلب الواحدُ منهما نظيرَه، فإنّ كثيرين يروْن أنّ أروع أعماله طرًّا ليس «كارمن» بل هو «كولومبا Colomba»، «مع أنّها من حيث الشهرة تقع في المرتبة الثانية بعد «كارمن»، ويرجع خلود هذه الأخيرة إلى الموسيقيّ بيزيه الذي أخذ عنها فكرة الأوبرا المعروفة بهذا الاسم»[٤].

وهو ما يحيلنا إلى نقطة مهمّة من نقاط تميّز هذا العمل وخلوده، نقطة اقتباسه أوبراليًّا على يد الموسيقار الفرنسيّ جورج بيزيه[٥] سنة ١٨٧٥ في واحد من أشهر عروض «الأوبرا كوميك L'Opera Comique»[٦] بباريس؛ حيث «قُدِّمت أول مرة في الثالث من مارس ١٨٧٥، وتلقّاها المشاهدون بقليلٍ من الحماس، تفاوتت درجاته تفاوتَ أمزجة الجمهور الباريسيّ وتقلّبت بتقلّباته، ولم تلبث مستوياتُ استقبالها أن تحسّنت تدريجيًّا؛ لتغدو في أيامنا هذه واحدةً من أكثر الأعمال المطلوبة، والدائمة العرض»[٧].

ولعلّ هذا يرجع إلى طابعها الاقتحاميّ الجريء غير المألوف؛ حيث صيغت «في أسلوب واقعيّ لم يلبث أن أصبح أحدَ أنماط الأوبرا، وهوَ الأسلوب الذي يعتمد على تقديم صور من الحياة تقترب من الحقيقة الواقعة، وينبذ القصصَ الأسطوريّة وبطولات الأزمنة الغابرة، ويستهجن الطريقة التي كانت تُقدّم بها وهي تستعين بخصلات الشعر المستعار والمساحيق الثقيلة والثياب القديمة والدروع والحراب، ويهجر نماذجَ الشخصيات التي لا تعرف إلا الشجاعة والحب والتضحية، ليلتقط من الحياة المعاصرة صورَ الأشخاص العاديّين بملابسهم العصريّة وبكلٍّ ما يعتمل في نفوسهم من عوامل الخير والشرّ»[٨]. وبهذا الطابع التجديديّ بدت (كارمن) في كامل طبيعيّتها وواقعيّتها: تدخن السيجار، وتكثر من الأكاذيب، تتهتّك كلَّ التهتّك، ولا تتورّع عن ارتكاب أيّ سوء في سبيل إرضاء مزاجها المتقلب، وإفعام نفسها الظامئة إلى اللهو وجميع صنوف المتع والمسرّات، وهو الأمر الذي لم يتقبّله الجمهورُ بدءًا وهو المشبَع ذوقيًّا بتلك النماذج البطوليّة الفخمة؛ ممّا شكّل عنصرًا مفصليًّا من عناصر مقاومة الاستجابة لها ولأشباهها من العروض. وهي السمة التي تميّز بها بيزيه ليس في «كارمن» فحسب، بل في كثير من أعماله السابقة مثل: «صيّادو اللؤلؤ»، و«غادة بيرث الجميلة». وليس هذا بعجيب، فهو واحدٌ من أهمّ ما يميّز مسرحه الموسيقيّ؛ «ففي الوقت الذي سادت فيه الواقعيّة في الأدب، أدخل هو في المسرح نوعًا من الواقعيّة الموسيقيّة بعد أن أضفى عليها من الشاعريّة الشعبيّة ما أكسبها حيويّةً متقدة»[٩]. وهو الأمر الذي أثار إعجاب الفيلسوف الألمانيّ نيتشه Nietzsche الذي كثيرًا ما قارن بينه

وبين ابن جلدته فاغنر Wagner، واعتبره «فاغنر اللاتيني»[١٠]، وقرّر «أن موسيقى كارمن يصحّ اعتبارها من النوع المقابل لأوبرات فاغنر، كما يصحّ اعتبارها ترياقًا للأثر السامّ الذي تحدثه هذه الأوبرات ... ونسب ما ظهر من نقاء في موسيقى بيزيه إلى نقاء السلالة التي ينتمي إليها، لا إلى خصائص شخصٍ بالذات»[١١].

ولئن اقترنت «كارمن» بقامتيْن إبداعيّتيْن شامختيْن في مجاليْ الأدب والموسيقى؛ فإنّ السؤال الذي نطرحه الآن هو عن مدى تقارب وجهيْها في كليْهما أو تنافرهما: فما الذي قدّمته (كارمن) صوتًا أوبراليًّا متفرّدًا ومتمرّدًا لـ (كارمن) النموذج الحِبريّ المتفرّد والمتمرّد أيضا؟ ما أوجه انسجامهما؟ وما نقاط افتراقهما؟ وهو ما يمكننا استجلاؤه في الآتي:

١- نقاط التقارب:

بقراءة النموذج الروائي وتتبّع أحداث الأوبرا وكلماتها تتكشّف لنا نقاط تقارب كثيرة يكاد يبدو العملُ الأوبراليُّ في بعضها نسخًا حرفيًا من المرجع الأدبيّ؛ ممّا يكرّس فكرة وفاء الشاعريْن مايلهاكMeilhac وهالفي Halévy -معدّيْ الكلمات للأصل الأدبيّ- واعتدادهما الشديد به الذي يشي بعمق قراءتهما للرواية، واستلهامهما الدقيق لأهمّ تفاصيلها. فنجد الإطارَ الدراميَّ واحدًا في كلا العمليْن: حب وتعلّقٌ، وملّلٌ وخيانة، فقسوةٌ وانتقامٌ، وختامٌ دمويٌّ مدوٍّ. ونجد ملامحَ الشخوص وصفاتهم واحدةً أيضًا، ودون كثير اختلاف، فلم يتغيّر اسمُ «جوزيه» ولقبه الأصليّان، فهو في كليْهما (دون جوزيه ليزارا بينغوا Don José Lizarrabengoa)، وقد أراد ذووه جعله كاهنًا، وأجبروه على أن يدرس حتّى يصبح كذلك، ولكنّه لم يجد نفعًا، ولم يلبث أن أولع بلعب كرة المضرب، وتورّط في شجارات كثيرة أجبرته على مغادرة البلاد والالتحاق بالمهنةِ العسكريّة[١٢]. وهو في تذوّقه الجمالَ الأنثويَّ يرى «ألا فتيات جميلات سوى أولئك اللواتي يرتدين تنانير زرقاء، ويسدلن ضفائرهنّ على أكتافهنّ»[١٣]، وهي الصفات نفسها التي تمتلكها (ميكائيلا Micaëla) خطيبته الريفيّة اليافعة ذات السبعة عشر ربيعا[١٤]. أمّا (كارمن) فتنصّ النسخة الأوبراليّة صراحةً على أنّ مظهرها لا يختلف عن ذاك الذي صوّره ميريميه، وإن لم تفصّل شيئًا عن ثيابها[١٥]، لكنّها وقفت بما يكفي أمام باقة زهور العنبر المطلّة من قميصها، وتلك التي تحملها في زاوية فمها[١٦].

وما حدث من محاولتها لفتَ انتباه (جوزيه) الذي تجاهلها ورشقها إيّاه بتلك الزهرة[١٧]، وكذا شجارها العنيف مع زميلتها في مصنع التبغ وتشويهها العنيف لوجه هذه الأخيرة[١٨]، وما كان بعد ذلك من سجنها وإغوائها له، ففرارها[١٩] وما تلاه من قصّة حبٍّ ملتهبة التفاصيل، كل هذا نجده معادًا في كلا العمليْن.

وإلى جانب هذا، يمكننا تلمّس تطابق شبه حرفيّ في حوارات كلا العمليْن، ولا سيّما في تلك المقاطع غير المغنّاة من الأوبرا «Les Rôles Parlés».

٢- نقاط الاختلاف:

إلى جانب هذه النقاط الكثيرة المشكّلة شقًا رحبًا من جوانب التعالق والانسجام بين الأصل الأدبيّ وفرعه الموسيقيّ فإنّ ثمّة نقاط اختلاف كثيرةً تفرضها خصوصيّة كلا المجاليْن: الأدب والأوبرا؛ حيث يقتضي ثانيهما كثيرًا من التركيز والاختصار وتسليط الضوء على جوانب الصراع والتناقض الدراميّ، ممّا يمكننا ملاحظته من خلال نقاط كثيرة، يمكننا اختزالها في عنصريْن متكامليْن: بدا أولهما من خلال تحوير الأوبرا لبعض تفاصيل المرجع الأدبيّ بما ينسجم مع خصوصيّة خطابها الإلقائيّ وتأثيراته، وبدا ثانيهما من خلال تحوير صفات الشخصيّات وحذف بعضها أو إضافته حسب ما يقتضيه الموقفُ وتستدعيه الحالة:

أ - التحوير على مستوى التفاصيل الجزئيّة:

يمكننا في هذا الصدد ملاحظة ما يطبع هذا العنصر من تلقائيّة لا يمكن معها إخضاعه لأيّ منطق أو قانون عدا قانون الإبداع ومنطقه، فنجد مثلاً جملاً عارضةً كثيرةً في الأصل الأدبيّ استُغِلّت في الأوبرا وصيغت منها بعضٌ من أشهر ألحانها وأغانيها، ومثال ذلك صياح الجنود المكلّفين بحراسة مصنع التبغ حين انتهت نوبة عملهم: «وإذا بالرفاق يصرخون فجأةً: ها هو الجرس يدقّ!»[٢٧]، وقد صيغت في شكل نشيد أصبح واحدًا من أشهر أناشيد الكورس الذكوريّ «La cloche a sonné»[٢٨]، وصيحة الرجال العابرة وقد فتنهم منظر (كارمن) في أول ظهور لها: «ها هي الغجريّة!»[٢٩]، وقد حوّلتها الأوبرا إلى: «la voilà, La voilà, voilà la Carmencita»[٣٠] التي أصبحت مقدمة لواحدة من أجمل مقاطع «الهابانيرا Habanera»[٣١] العالميّة:

الحب طائرٌ متمرّدٌ
ما من أحدٍ يمكنه الإمساكُ به
لا جدوى من مناداته
إذا لم يكن يريد الإجابة[٣٢].

أمّا قولها في أولى محاولاتها إغواءَ (جوزيه) واجتذابه: «مَنْ يودّ تناول طعام شهيّ عليه أن يذهب إلى تريانا، إلى ليلاس باستيا»[٣٣]، فقد حُوّلت إلى واحدة من أشهر أغاني «السيغيديل Séguedille»[٣٤]:

خارج أسوار إشبيليّة
في حانة صديقي "ليلاس باستيا"
سأرقص هناك السيغيديل
وسأشرب الخمر
عند صديقي ليلاس باستيا[٣٥]

ونلاحظ أيضًا غياب أيّة إشارة في القصة إلى ما جاء في الأوبرا من وصف لضجر الحرّاس وتململهم وهم لا يفعلون شيئًا سوى مراقبة العابرين القادمين أو الذاهبين: «Sur la place chacun passe, chacun vient, chacun va»، فضلاً عن غياب ما يوحي بمقطع أغنية كورس الأطفال «Avec la Garde Montante» الذي كان خير شاهد على براعة بيزيه وقدرته الاستثنائيّة على تنويع طَبقات الصوت واستيعابه مختلفَ الفئات العمريّة. وما أخذت تدندنه (كارمن) بدلال من كلمات ساخرة من الضابط والمحقّقين معها في جريمة اعتدائها على زميلتها، وقد رفضت الإدلاءَ بأيّ تصريح: «قطّعني، أحرقني، لن أخبرك بشيء!»[٣٦] لا نجد له أيّ أثر في القصة، فقد انصاعت بهدوء لجوزيه، ورافقته بصمت، ولم يتمّ استجوابها حول الحادث[٣٧].

وهذا فيما يخصّ المقاطع العابرة في القصة والتي توسّعت فيها الأوبرا، أو ابتكرتها دون العودة إلى المرجع الأدبيّ، أمّا العكس - التفاصيل والمقاطع التي اختصرتها الأوبرا أو حذفتها - فنجده أوفر بكثير، ومثال ذلك ما جاء من تفصيل سرّ الخصومة وأسباب الشجار العنيف بين (كارمن) وزميلتها[٣٨]، والذي اختصرته الأوبرا إلى جملة واحدة قالتها بسخط: «لقد استفزّوني، لم أفعلْ شيئًا سوى الدفاع عن نفسي!»[٣٩]

وإلى جانب هذا نلحظ في القصة تطاول مماطلة (كارمن) وتمنّعها على (جوزيه)، فنجدها تمعن في الهرب منه والتواري، مدّعيةً السفرَ تارةً[٤٠]، أو مفتعلةً شجارًا صاخبًا تطرده على إثره؛ فيلجأ إلى الكنيسة باكيًا منتحبًا تارةً ثانيةً[٤١]، أو تختفي فجأةً لأجل الاختفاء والاستمتاع برؤيته يبحث عنها في كلّ مكان[٤٢]. وهو ما لا نلمسه في الأوبرا؛ حيث يكفي موعدٌ واحدٌ وبعض المصادفات غير المتوقّعة[٤٣] لبدء قصة الحب الدامية تلك، وارتباط مصيرهما معًا ارتباطًا أزليًّا مكينًا.

وما جاء في القصة من إقدام (جوزيه) في لحظة غضب وانفعال على قتل ضابط استفزّ كبرياءه وعامله بفظاظة دون تحديد هويّته أو اسمه[٤٤]، نجده أيضًا

في الأوبرا ولكن باختلاف جوهريّ هو جعل هذا الضابط ممثلاً في شخص (زونيغا)، قائده ورئيسه في العمل الذي اشتبك معه وكاد أن يقتله لولا أن أنقذه أصدقاء (كارمن) من المهرّبين[٤٥]؛ ممّا يكرّس ثلاثة عناصر، أوّلها: يتمثل في التركيز الشديد في فنّ الأوبرا؛ حيث يدعو الاقتصاد الفنيُّ فيها إلى تحبيذ توظيف الشخصيّات المعروفة للمتلقي، واجتناب التورّط في إضافة شخصيّات جديدة مجهولة وغائبة الملامح؛ ممّا يؤدي إلى كثيرٍ من اللّبس والغموض اللذيْن لن تسمح فسحة العرض المحدودة بجلائهما وتبديدهما. وثانيها: يحيل إلى حدّة التمرد الذي اعترى (جوزيه)؛ لأنّ الفرق شاسعٌ جدًا بين أن يكون المعتدى عليه نكرةً مجهولاً لا تربطه به أيّة صلة، وبين أن يكون قائده الذي كان بالأمس القريب يطيع أوامرَه وينصاع لتعاليمه. وثالثها: يعكس حالاً لاذعةً من السخرية والعبث؛ فـ(زونيغا) الذي يسمح لنفسه الآن باللهو غير البريء مع (كارمن) هو نفسه الذي أمر بالأمس بسجنها إثر حادثة المشاجرة، وهو نفسه الذي عاقب جوزيه لتهاونه معها بالسجن شهرًا كاملاً وتخفيض رتبته!

وإلى جانب هذا يمكننا ملاحظة تحوير اسم مصارع الثيران غريم (جوزيه) ومنافسه في حب (كارمن)؛ حيث كان اسمه في القصة (لوكا Lucas) وفي الأوبرا (إسكاميلّو Escamillo)، وما انتهى إليه أمره في الأولى من هزيمة دامية على يد الثور الذي كان كأنّما أرسلته السماءُ لينتقم لـ (جوزيه)، فلم يلبث أن وقع هذا المصارع أرضًا ووقع فوقه حصانُه وجثم الثورُ فوقهما معا[٤٦]. كان هذا في الأوبرا انتصارًا مدويًا لم يملك معه الجمهورُ إلا أن يصيح مبتهجًا وقد تملكته نشوةُ النصر: «Victoire,! victoire»[٤٧]. وهو ما يؤكد البعدَ المأساويَّ أيضًا ويعمّق المعنى الدموي؛ ففي الوقت الذي ينتصر فيه المصارعُ ويُتوّج بأكاليل المجد وهتافات الإعجاب، منتظرًا تتويجًا ثانيًا عاطفيًا، يحظى فيه بالحب الذي طالما انتظره، وبذات العينيْن السوداويْن اللتيْن طالما راقبتاه[٤٨] يذوي ذلك الحب، ويغيب وهجُ صاحبة العيْنيْن الساحرتيْن إلى الأبد؛ فلا هو يحظى بها، ولا هي تحظى به.

ولم يكن المقطع الرابع من القصة سوى جزءٍ توثيقيّ، عمد من خلاله الكاتبُ إلى عرض معلوماته ومشاهداته الكثيرة عن عالم الغجر ومجتمعهم الغامض، فلم نجد له أثرًا في الأوبرا، وهذا لعدم الحاجة إليه؛ فقد بدا من خلاله نزوع الكاتب نحو توظيف معارفه وبسطها بالتفصيل، إمّا بغية إضفاء شيءٍ من الواقعيّة على عمله التخييليّ هذا، أو لغاية الاستعراض لأجل الاستعراض لا غير.

ب- التحوير على مستوى الشخصيّات:

يمكننا تقسيم ملاحظاتنا في هذا الصدد إلى شقّيْن: أحدهما يبدو من خلال إضافة بعض الشخصيّات التي لم يكن لها وجودٌ في الأصل القصصيّ أو حذف بعضها الآخر، والثاني من خلال تغيير بعض السمات الجوهريّة في صفات الشخصيّات الرئيسة.

فنلمس في المستوى الأول - على سبيل المثال - أنه في الأوبرا يغيب شخصيّة الراوي الممثل في شخصيّة الكاتب نفسه ميريميه؛ حيث انبنت هذه على سردٍ مباشر آنيٍّ، عكس القصة التي كانت الأحداثُ فيها استذكاريّةً تعتمد آليّة الاسترجاع، وتنسحب فيها الأحداث من دائرة الحاضر الكئيب إلى رحاب الماضي البعيد موثّقةً لحظات التردّي والسقوط لحظةً بلحظة؛ ممّا يكرّس المعنى السوداويّ، ويمنح بطلنا صفة المأساويّة التي لم تتجلّ من خلال مصيره البائس فحسب، بل من خلال ماضيه الواعد وما حفل به من أفراحٍ وُئدت قبل تبرعمها، فهو في هذا وفي نبله الكسير شبيهٌ تمامًا، وكما ذكر الكاتب بـ «شيطان ملتون»[٤٩].

وإلى جانب حذف هذه الشخصيّة ذات الوظيفة التأطيريّة في القصة، فقد حُذفت أيضًا شخصيّة (غارسيا الأعور Garcia Le Borgne) زوج (كارمن)

الذي كان سجينًا، ولم يكتشف (جوزيه) وجوده إلا بعد أن قطع فصولاً طويلةً من غرامه البائس، وهو ما يزيد ملامح غموض هذه المرأة وتوحّشها الأخلاقيّ كمّا سيأتي تفصيله لاحقًا.

ومن جهة ثانية، نجد شخوصًا ذُكرت في القصة عرَضًا، ولم تَلبث أن أخذت لها في الأوبرا مساحةً أرحب، ومن ذلك (والدة جوزيه) التي لم يرد ذكرُها إلا إلماحًا من خلال طلب هذا الأخير من الراوي إيصالَ خبر موته لها، وتسليمها قلادةً فضيّةً له: «سلّمها بنفسكَ، أو اطلبْ من أحد أن يسلّمها إلى امرأة طيّبة، سأقول لكَ ما عنوانُها. قلْ لها: إنّني متُّ، ولكنْ لا تخبرها كيف»(٥٠). ولا نلمس حضورًا مباشرًا لهذه الشخصيّة في الأوبرا، غير أنّها تطالعنا افتراضيًّا في أكثر من موضع، كما في بداية الفصل الأول - قبل السقوط والانفلات - وقد أتت خطيبته البريئة (ميكائيلا) لتسلّمه رسالةً منها، هي قبلة محبّة واشتياق في مقطع: «حدّثيني عن أمّي»(٥١) الذي أتى مباشرةً بعد لقائه الأول العاصف بكارمن، وكأنّ تلك القبلة الأموميّة النقيّة تعويذةٌ تقيه نيرانَ الغواية القادمة وشرورَ الأندلسيّات، ولكنّها - ويا للأسف - لم تفلح في نجاته طويلاً؛ فسرعان ما وقع في أحابيل تلك المرأة اللعوب، وانضمّ إلى عصابة المهرّبين. كما في بداية الفصل الثالث، فقد بدأ الندمُ ينهش نفسَه؛ فعبّر لكارمن في لحظة ضعف عن حزنه لتخييب آمال أمّه الطيّبة التي لا تزال تؤمن حتّى اللحظة أنّه رجلٌ شريفٌ، فتردّ هذه ساخرةً بأنّ عليه الإسراع في العودة إلى أحضانها لأنّه لم يُخلَق لحياة المغامرة التي يعيشونها(٥٢). وتحضر مجددًا ومن خلال (ميكائيلا) العاشقة أيضًا في الفصل الثالث، وقد لحقت به إلى الجبال النائية مناشدةً إيّاه أن يرأف بحال أمّه ويعود معها إليها(٥٣): (tu prendras pitié d'elle, tu me suivras José!). وحين لا يلين تضطر إلى إطلاعه على نبأ احتضارها وإصرارها على رؤيته قبل موتها، فلا يجد بدًّا من مرافقتها والعودة معها، ولكنْ مؤقتًا، فلا يلبث أن يعود إلى مستنقع الجريمة وقد فات أوان التراجع والنجاة!

ولا شكّ أنّ لهذا التوظيف المتعمَّد لشخصيّة (والدة جوزيه) المفترَضة دورًا كبيرًا في تعميق البعد الدراميّ، وتضخيم أبعاده المأساويّة؛ حيث يدرك المتلقي من خلاله مدى نقاء جوزيه وبراءته الناصعة؛ فلديه أمٌّ تحبّه، وتقلق عليه، وترعاه، ولديه وهو الرجل الناضج رصيدٌ هائلٌ من الطفولة المختزَنة؛ ممّا يزيد من ذلك الشعور الفادح بالحزن والأسى لسقوطه الأخير، وقد كان يملك جميعَ مقوّمات الصلاح والنجاح في الحياة.

وفضلاً عن هذا، نجد في عمل بيزيه شخصيّتينْ مبتكرتينْ، لا أثر لهما في القصة، هما (فراسكيتا Frasquita) و(مارسديس Mercédès) -صديقتيْ (كارمن) ورفيقتيْها في دروب التهريب والجريمة- اللتينْ لم يخلُ حضورهما من أثر دراميّ بدا في مقاطع كثيرة، أهمّها ما جاء في بداية الفصل الثالث، حين حاولتا استنطاق الورق وسؤاله عن المستقبل في الأغنية الشهيرة: «Et maintenant, parlez, mes belles; En vain pour éviter les réponses»؛ فرأت الأولى (فراسكيتا) أنّها ستلتقي شابًا وسيمًا يعشقها، فيما رأت الثانية (مارسديس) أنّها ستلتقي عجوزًا ثريًّا يتزوجها، ثم يموت مخلّفًا لها جميعَ ثروته، ولم تر (كارمن) في ورقها سوى الموت، موتها هي أولاً، وموت (جوزيه) بعدها. وكان لهذا المقطع دورٌ إيجابيٌّ في إبراز الوجه الإنسانيّ لـ (كارمن)، الوجه الذي اعتراها من خلاله شيءٌ من الحزن والفزع والرهبة أمام فداحة مصيرها المرتقَب، وإن كانت سرعان ما ستستعيد روحَها المتمرّدة ووجهها الشرس: «كارمن ستتحدّى الجميع، كارمن هي الأقوى!» (Carmen bravera tout, Carmen est la plus forte)(٥٤).

ولا تختلف عنهما شخصيّة خطيبة (جوزيه) البريئة (ميكائيلا)، فهي أيضًا ليست سوى ابتكار أوبراليٍّ لا وجود له في الأصل الأدبيّ، فلم يكنْ لجوزيه خطيبةٌ ولا حبيبةٌ غير (كارمن) التي دمّرته، ولعلّ في حضورها دورًا دراميًّا «تعمّد من خلاله كلٌّ من مايلهاك وهالفي خلق نقطة تناقض وافتراق بينها وبين (كارمن)؛ فهي شابّةٌ نافاريّة، قادرةٌ على اجتياز أخطار جبال إسبانيا فقط لرؤية مَنْ تحب، وهي نموذجٌ رومانسيٌّ حيٌّ، ومثالٌ للنقاء والعذوبة، والبراعة، على نقيض (كارمن)، مثال الشهوانيّة والخطيئة والرذيلة»[٥٥].

ومن جهةٍ ثانية، يمكننا ملاحظة فروق أخرى جوهريّة بين هاتين الشخصيّتين؛ «فـ (ميكائيلا) بدت بتنورة زرقاء، والأزرق هو لونُ ثياب (العذراء)، فيما بدت (كارمن) مرتديةً الأحمر والأسود، وهما لونا الموت والعواطف الجامحة، وحتّى اسماهما يحملان معنيينْ متناقضينْ؛ فاسم (ميكائيلا) مشتقٌّ من اسم الملاك الأكبر: ميكائيل (Michaël) فيما اسم (كارمن) مشتقٌّ من السحر (Charme)»[٥٦].

وليس حضور (ميكائيلا) -فيما نرى- سوى عنصرٍ دراميٍّ خارجيّ، استعان به العرضُ الأوبراليُّ لإبرازِ قسوة (كارمن) وسوء طباعها، فلم تكن الفسحة فيه لتسمح بأكثر من هذا، في حين تفرّدت القصة وبطاقات السرد العالية التي حوتها بفرصٍ كثيرةٍ للغوص في أعماق هذه الشخصيّة الغريبة والمعقدة الأطوار؛ فنجد الكاتب يقف طويلاً أمام مزاجها المتقلب، ويورد تفاصيل لا نجدها في الأوبرا، كما جاء في وصفه المستفيض لإسرافها الشديد، وعدم تفكيرها في الغد؛ فلم تجد بأسًا من إنفاق جميع ما لديها ولدى (جوزيه) من نقودٍ في شراء مأكولات كثيرة تفيض عن حاجتهما من خبزٍ وسجقٍ ونبيذٍ وبرتقالٍ وحلويّات وصفار بيضٍ محلّىً وفواكهَ معقودة وغيرها[٥٧]. ولم تتوان في تحطيم الأكوابَ قاذفةً بها على الجدار، وصائحةً: «هذه كي لا يزعجنا الذباب!»[٥٨] لتبادره في الصباح متذمّرةً: «أظنّني أحبّكَ قليلاً، ولكنْ لن يستمرّ هذا كثيرًا ... لقد قابلتَ الشيطان، نعم الشيطان، هو ليس أسود دائمًا، كما أنّه لم يدقّ عنقك، إنّني أرتدي الصوفَ، ومع ذلك لستُ حمَلاً ... وداعًا مرّةً أخرى، ولا تفكرْ أبدًا بـ (كارمنسيتا) وإلا زوّجتكَ أرملةً بساقيْن من خشب»[٥٩].

وهي على الرغم من شجارهما العنيف ذات مرة، وتطاولها فترة القطيعة بينهما، وبرود عاطفتها نحوه، لا تتخلّى عنه وقد أصيب بجراحٍ خطيرةٍ في إحدى المواجهات مع الجنود، فبقيت ترْعاه خمسة عشر يومًا كاملاً دون أن تتركه لحظة أو يرفّ لها جفنٌ، ببراعة وعناية لا يمكن إلا أن يصدرا عن أكثر العاشقات تفانيا[٦٠]. ومع إقبالها الجامح والشره على متع الحياة ومسرّاتها فإنّها تستسلم في الختام لمصيرها البائس استسلامًا مطلقًا، ولا تبدي أيّة مبادرةٍ لإنقاذ نفسها، على الرغم من كثرة الفرص المتاحة لذلك؛ فلم تحاول الهربَ من ذلك البيت الذي خلّفها فيه (جوزيه) رغم علمها بنيّته قتلَها[٦١]. ولا هي ارتعبت من رؤيته يسحب سكّينه ويلوّح به أمامها، محاولاً إخافتها عساها تضعف وتطلب الرحمة، بل كانت تدقّ الأرضَ بعنف صارخةً: «كلاّ! كلاّ! كلاّ!» رافضةً تمامًا فكرة العودة إليه[٦٢].

وجميعُ هذه المقاطع، وغيرها كثيرٌ تؤكد تعقّد طباع (كارمن) وشدة جموحها وجنونها، بوصفها نموذجًا أدبيًّا أكثر منه صوتًا أوبراليًّا، وهو ما يجعلنا نعتقد دون مبالغة أنّ «كارمن بطلة بيزيه أخفّ حدّةً وأكثر تمدّنًا منها بطلةً لـ ميريميه؛ حيث تبدو لدى هذا الأخير لصّةً ودسّاسةً ومجرمةً ولاأخلاقيّةً ومتحجّرةً ووقحةً، فيما تبدو في الأوبرا أقلّ تطرّفًا في آثامها وجرائمها»[٦٣]. ولعلّ هذا يرجع إلى الطابع الجَمعيّ لفنّ المسرح، وإلى تضخّم التشدّد الرقابيّ حينها؛ ممّا حتّم نوعًا من المراوغة وتلطيف جرعة تلك الصفات المتطرّفة في لا أخلاقيّتها، مراعاةً

لطبيعة الجمهور عمومًا، ولذوق الطبقة الراقية فيه خصوصًا؛ ممّا يذكرنا بشيءٍ ممّا فعله ألكسندر ديماس الابن في مسرحيّته «غادة الكاميليا» التي هي كتابةٌ ثانيةٌ لروايته التي تحمل الاسم نفسه، فنجده حرص أيضًا على عدم إغضاب الطبقة البورجوازيّة عليه، فحذف كلّ ما من شأنه الغمز فيها أو الحط من شأنها؛ ممّا أدّى إلى تخفيف البعد المأساويّ وتمييعه.

ثانيًا: قراءة في النموذج المنتقى.

اخترنا في الشقّ التطبيقيّ من هذه الدراسة مقاربة عرض دار أوبرا ليون (Lyon) لسنة ٢٠١٤، للمخرج أوليفييه بي (Olivier PY) الذي تميّز بلمسته الحداثيّة وطابعه الجريء: فنيًّا، من حيث التمرد على القالب الإخراجيّ القديم والكلاسيكيّ المعتاد، وأخلاقيًّا، من حيث كسر كثيرٍ من المحظورات، ودوائر الصمت المألوفة في مثل هذه العروض الجماهيريّة.

يبدأ الفصلُ الأول، وقد حدثت عمليّة قلب مفصليّة لمكان الحدث الأصليّ، فاستعيض عن مصنع التبغ الذي تعمل فيه (كارمن) ورفيقاتها بمبنى يحمل اسم: الفردوس المفقود (Paradis Perdu) هو سيركٌ وملهى استعراضيّ، يوحي بهذا كلٌّ من المهرج القزم الذي سيطالعنا معلنًا عن بداية كلّ فصل، وبعض مجسّمات الحيوانات المألوفة في عروض السيرك: كالنعام، والغوريلا، والفهود، وغيرها، إلى جانب رقصات النساء العارضات مفاتنَهن والموحيات بالطابع المشبوه لذاك المكان الذي يقع على جانبه الأيمن مقرٌّ للشرطة وعلى الأيسر فندقٌ، لا يقلان عنه شبهةً وإثارةً للقلق والارتياب؛ ممّا توحي به حركات النساء الموحي منظرهن بأنهن بائعات هوى، وكذا تهافت رجال الشرطة على مغازلتهن بدل السهر على حفظ الأمن والنظام.

وهنا تبدو أول نقطة تجديديّة في هذا العرض، وإن لم تكن خارجةً تمامًا عن سياق النصّ الأصل، فقد حوفظ على «مركز الشرطة» المعادل المكانيّ لمركز حراسة الجنود في الأصل، واستعيض عن المصنع بمكان اللهو والمتعة العابرة هذا الذي على الرغم من ما يبدو عليه ظاهريًّا من اختلاف عن المرجع الأصل إلا أنّهما متطابقان من حيث الوظيفة، كلاهما يبيع وهمًا وجرعًا مخدرةً للمستهلكين: مستهلكي التبغ ومستهلكي الجنس، وكلاهما تنتجه وتسوقه النساء: (كارمن) وشبيهاتها التي لا يطول انتظارنا لها كثيرًا، تمامًا كما في الأصل المرجعيّ؛ حيث تظهر لأول مرة من خلال مقطع «الهابانيرا» الشهير، ولكنْ بشكلٍ بالغ الجرأة والإغراء، ومختلف تمامًا عمّا عهدناه؛ فهي واحدةٌ من فتيات الملهى ونجماته، وما أغنية «الهابانيرا» هذه سوى واحدة من وصلاتها، تؤديها وقد تقمّصت دور «حواء الأولى» وهي تحاول إغواء «آدم» غير منظور، مجسّد في جمهورها الذكوريّ المنبهر كلّه عمومًا، وفي واحد منه خصوصًا هو (جوزيه) فريستها المرتقبَة، وقد تحفّزت له بجسد مغرٍ، لا تستر عريه سوى بضع ورقات خجولةٍ من شجر «الجنة» الافتراضيّة خلفها التي تبدت من خلال ديكور الوصلة وقد أوحى كلٌّ ما فيه بجوٍّ الخطيئة الأولى؛ ممّا يتراءى من خلال الجسد الأنثويّ الطافح بالغواية، وقد ارتدت صاحبته قفازيْن أحمريْن طويليْن، وتوّج رأسَها شعرٌ أحمر ناريٌّ لم يكن اختيارُه اعتباطيًّا، بل أتى منسجمًا مع تكوينها ونسيجها الوجدانيّ، وقد توضح هذا المعنى أكثر مع تلك الأفعى المتلوّية التي تحملها، وتحيط بها عنقها بدلال؛ ممّا يجعلها شبيهةً بواحدة من حواءات الفنّ الكلاسيكيّ الكثيرات[٦٤].

ولا يلبث أن يطالعنا قربها مجسّم فهد متوثب، تجلس فوقه وتواصل غناءها ونداءاتها، لينقلنا هذا الرمز الحيوانيّ -متضافرًا مع الأفعى- إلى دهاليز الغرائز الإنسانيّة الخفيّة، وهسهسات ما تفيض به

النفوسُ وتحاول قمعه من رغائب ومشتهيات، ممّا يعيد إلى أذهاننا مشهد «فهدة» دانتي (Dante)، وقد كانت أولَ المخلوقات الوحشيّة التي حاصرته قبيل ولوجه الجحيمَ رمزًا لجحيم النفس ونيران صراعاتها المستعرة(٦٥).

وما أن ينتهي دورها في هذا المقطع حتّى تقترب من جوزيه وتلفّ حول عنقه أحدَ قفازيْها بديلاً عن قذفه بزهرة العنبر كما في النصّ الأصليّ، لتحتفظ على مدى أغلب العرض بقطعة واحدة فقط منه، لا تلبث أن تمنحها للمصارع (إسكاميللو) عربون حب وإعجاب أيضًا، ليبدو من خلال هذه الفكرة إيحاء عميق بطبعها اللعوب، وباتساع فسحة قلبها ومشاعرها لأكثر من رجل.

وإلى جانب هذا الملمح التجديذيّ، نلاحظ اعتماد هذا العرض على ديكور متحرّك (Décor mobile) تتغيّر فيه المشاهد تلقائيًا دون الحاجة إلى الستار أو إلى خفض الإضاءة، مع التعويل على الرمز وعدم الارتباط بالأصل المرجعيّ؛ ففضلاً عمّا لاحظناه من تحرّر في نقطتيْ المكان وصفات البطلة المظهريّة، فقد استمرّ هذا الأمر فيما تلا من مشاهد وفصول، فلا نجد مثلا (إسكاميللو) مرتديًا بدلة المصارعين المعروفة والمطرزة عادةً بخيوط الذهب بل نجده مرتديًا بدلةً سوداء عادية، لا توحي بمهنته التي لا يمكن التعرّف إليها إلا من خلال الاطلاع المسبق على النصّ الأصليّ لهذا العمل، أو تتبّع كلماته المغنّاة، ولكنّ ما تستجلبه هذه المهنة من موت ودماء يُستعاض عنهما بتابوت خشبيّ يطالعنا فجأةً وسط المسرح وقد جلستَ فوقه (كارمن) بدلال يحاذيها المصارع عارضًا عليها حبّه، فترفضن مبقيةً باب الاحتمال مواربًا. ويستمرّ الرمزُ مجددًا بعد هذا المقطع من خلال أحدهم يرتدي قناعَ جمجمة يرقص رقصةً فرديّةً عنيفةً، هي خيرُ إيماء إلى النهاية الدمويّة القادمة، ويستمرّ في الحضور مجالسًا (جوزيه) ومنادمًا له في حانة «ليلاس باستيا»

وقد استبدّ اليأسُ بـ(جوزيه)، وبدأت تفاصيل الختام المدوّي تتراءى أمام عينيْه؛ ليتكاثف هذا المعنى المقلق، فنجده منبثًا في جميع التفاصيل والجزئيّات المبتكَرَة في أغلبها والمنفصمة تمام الانفصام عن مرجعها. فنجد على سبيل المثال شذرات موجزة لأحد عروض هذا الملهى، تمثلت في فتاة جميلة مرتدية ثيابًا حمراء، وذئب متحفز يلاحقها، ممّا يعيد إلى أذهاننا حكاية «ذات الرداء الأحمر»؛ حيث يتكرّس المعنى الإغوائيّ ويباغتنا السؤال: مَن الذئبُ في حكايتنا هذه؟ هل هو (جوزيه)، بوصفه العنصر المذكر الجاهز للتهمة الذي يلاحق (كارمن) ويضيّق عليها الخناق ويقتلها، أو بالأحرى تفترسها غيرته في الختام؟ أم أنّه (كارمن) نفسها التي أغوت (جوزيه) وسحبته من حياته الصافية النقيّة نحو بؤر الجريمة التي هو غارقٌ فيها الآن؟

وقبل أن نحاول ترجيح الطرف الأكثر عنفًا وعدوانًا في هذه العلاقة تطالعنا جملةٌ من التحويرات المفصليّة، الموغلة في عنفها ودمويّتها؛ فلم يقم رفاقُ (كارمن) من اللصوص والمهرّبين بتقييد (زونيغا) وتهديده كما جاء في الأصل، بل قاموا بقتله، ودحرجة جثته بازدراء. وكذلك العاشقة المخذولة (ميكائيلا) لم تختفِ بهدوءٍ منكفئةً على خيباتها وآلامها، بل تطالعنا في المقاطع الأخيرة من الفصل الرابع وقد انشغل الجميعُ باحتفالات المصارعة وطقوس الاستعراض ومسرّاته حاملةً حبلاً ومتّجهةً بخطوات رتيبة ويائسة صوب الفندق؛ حيث تنتحر، وتشنق نفسَها!

أمّا البطلُ (جوزيه) فلم يتحوّل إلى قاطع طريق ومهرب -بشكلهما المعروف- بل بدا انحرافهُ تنكّريًّا، عن طريق اختيار زيّ المهرّج وإخفاء وجهه الحزين وراء ضحكة قناعه الدائمة، مثله مثل بقيّة رفاقه من أفراد العصابة الذين اختار كلُّ واحد منهم صورةً وشكلاً ما، فكانت (كارمن) ورفيقتاها بزيّ قرمزيّ جريء يوحي باستهتارهنّ الفادح، ومع ذلك

كنّ يضعن صليبًا قرمزيًّا أيضًا، لا ينسجم أبدًا مع هيئتهن العامة، ومثلهنّ اختار العنصران المذكران في العصابة (دونكار Dancaïre) و(ريميندادو Remendado) التنكر بارتداء أزياء نسائيّة مبهرجة، إمعانًا في التمويه وسعيًا نحو استغلال هويتهما الأنثويّة المستعارة في سبيل خداع رجال الشرطة وضمان سكوتهم، وهم المتهافتون دومًا على مغازلة النساء وملاحقتهنّ.

وعودًا إلى قناع (جوزيه) التهريجيّ البائس أفدح البؤس والحزين أعمق الحزن وراء ضحكته الظاهريّة المزيفة، فإنّنا وباستحضار ما أقدم عليه نهاية العرض من قتل مصدر حزنه وبلائه نتذكر تلقائيًّا شخصيّة أوبراليّةً شبيهةً جدًّا بوضعه الراهن، هي شخصيّة (كانيو Canio) بطل أوبرا «المهرجون» الذي أقدم هو أيضًا على قتل زوجته بعد أن تأكد من خيانتها في أثناء تأديته دور (المهرج) في أحد العروض الهزليّة، ولم يكتف بذلك بل ألحق بها عشيقها الذي حاول نجدتها من بين الحضور(٦٦). وعلى الرغم أنّ (جوزيه) في لحظات العرض الأخيرة ولدى قتله (كارمن) كان قد تخلّى عن قناعه التنكّريّ وألقى عنه زيَّ المهرج؛ فإنّه من الصعب جدًّا إغفال هذه الرابطة المأساويّة بين العمليْن، بل نكاد نجزم أنّها متوخّاةٌ ومقصودةٌ في هذا العرض.

وعلى مستوى الكلمات، ونظرًا للتغييرات الكثيرة التي اجترأ عليها هذا العرض على مستوى الأحداث والمكان وصفات الشخصيّات وأزيائها فقد حاول تطويع الكلمات أيضًا بما ينسجم مع هذه التغييرات بما لا يحدث فجوةً بين النصّ والأداء، فعلى سبيل المثال لم تظهر (ميكائيلا) بتنورة زرقاء وضفيرتيْن منسدلتيْن على كتفيْها، بل ظهرت مرتديةً ثوبًا كحليًّا يميل نحو الرصاصيّ وفوقه معطفٌ مطريٌّ بلونٍ رماديّ فاتح؛ ممّا جعل معدّي هذا العرض يحذفون الجملة الدالة على هيئتها في النصّ الأوبراليّ، فيُبتَرَ الحوار بين (جوزيه) و(موراالاس Moralès) عنها. كما نلاحظ إضافة جملٍ لا وجود لها في النصّ الأصل، وهذا على وجه الخصوص في الأدوار غير المغنّاة؛ حيث تكون فسحة التحوير ممكنةً ومتاحة.

وفضلًا عن هذه النقاط التحويريّة الكثيرة التي عجّ بها هذا العمل، فإنّه يظلّ ممعنًا في مباغتتنا ومراوغة وعينا حتّى خلال لحظات الختام، وهذا لدى قيام (كارمن) من منيّتها بعد أن طعنها (جوزيه) عدّة طعنات، وخروجها من المسرح قُبيل إسدال الستار وكأنَّ شيئًا لم يكن، إنّه نوعٌ مبتكَرٌ من كسر الإيهام المسرحيّ، وتذكيرنا نحن ممّن قد أخذنا العرضُ بعيدًا أنّ كلَّ ما رأيناه مجرد تمثيل، وجولة سريعةٌ في عالم الوهم والافتراض.

الهوامش

1- Prosper Mérimée, **Carmen et autres nouvelles**, Maxi-livres, Paris, 1993, p88.

2- Thierry Ozwald, **Carmen; Texte Intégral, Hachette Livre**, Paris, 2007, p131.

3- Ibid., p131.

٤- عزت نجم: **الكاتب الحائر بين كارمن وكولومبا**، مجلة الرسالة الجديدة، القاهرة، العدد ١٨، ١٩٥٥، ص٣١.

٥- واحدٌ من أشهر روّاد فنّ الأوبرا الفرنسيّة، ولد سنة ١٨٣٨ وتوفي سنة ١٨٧٥ بعد أشهر قليلة من العرض الأول لرائعته الشهيرة «كارمن» التي رُفع عنها الستارُ حتّى ذلك الحين ثلاثين مرة، ولكنها لم تَلق ترحيبًا كافيًا. من أهمّ أعماله: «**صيّادو اللؤلؤ Les Pêcheurs de perles**» سنة ١٨٦٣، و«**إيفان الرهيب Ivan le Terrible**» التي لم تُعرَض إلا سنة ١٩٤٦، و«**فتاة بيرث الجميلة La Jolie Fille de Perth**» سنة ١٨٦٧، و«**جميلة Djamileh**» سنة ١٨٧٢، والمتوالية الأوركستراليّة «**فتاة الآرل L'Arlésienne**» سنة ١٨٧٢، وغيرها. ينظر:

Roland De Cande, **Dictionnaire Des Musiciens**, Éd du Seuil, Paris, 1968, p31.

عروض كتب

الخطابُ النَّقدي: تشييد المُغايَرة

قراءة في كتاب: «سرديات ثقافية: من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف»*

عبد الرحمن التمارة**

مدخل

يكشف تاريخ النقد الأدبي، في مساره الممتدّ، عن إنتاجية معرفية تحكمها فلسفة المغايرة؛ حيث تتجه الممارسة النّقدية صوب تشييد خطاب نقدي قوامه الجدّة من جهة، والاستجابة للمتغير الوجودي العام الذي يقتضي تجاوز المألوف من جهة ثانية. لا يتعلق الأمر بخلق طفرة نقدية، أو إحداث قطيعة إبستيمولوجية مع المنجز النقدي الموجود والمحقّق، بقدر ما يتعلق بخضوع الفعل النقدي للدينامية التي يعرفها الواقع على أصعدة عدة، ومنها الصعيد الثقافي.

يظهر أن الخطاب النقدي لا ينفصل عن الوجود الإنساني في صيرورته الدائمة، لذلك ينفتح دائما على التجديد. ليس الأمر بهذه البساطة؛ لأن تجديد الخطاب النقدي مرهون بحوارية معرفية مع التراكم النقدي المنجز؛ سواء كان محققًا على مستوى النظرية، أم على مستوى تحليل النصوص الأدبية، أم على مستوى التأريخ للظواهر الأدبية أو تأصيلها. بهذا المعنى، يتجلى الخطاب النقدي القائم على مغايرة المألوف منبثقًا من فهم عميق لحركية النقد الأدبي، ومن إدراك قويّ لتعالق هذا الخطاب مع نصوص إبداعية أسعفته في تشكيل بعض ثوابته، ومن وعي برهاناته وحدوده ومناهجه وأجهزته المفاهيمية وخلفياته الفلسفية.

يسعف الانطلاق من هذه المعطيات في القول إن الخطاب النقدي المتصل بالسرديات لم يبق حبيس النموذج البنيوي، بل انفتح على مقاربات نقدية اتخذت من المرجع المعرفي والثقافي أساسًا لها. هكذا، صارت المرجعية البانية للنص الروائي منطلقًا لكشف تجليات الذات والعالم، مما أفرز خطابًا نقديًا محكومًا بسياقات ثقافية متعددة؛ حيث يتداخل فيها الثقافي بالأيديولوجي، وترتبط فيها الأنا بالآخر، وتقترن الهوية بالاختلاف. ضمن هذه الدينامية النقدية ظهر كتاب الناقد المغربي محمد بوعزة «سرديات ثقافية: من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف»، فاتجه البحث لمقاربة السرد الروائي وتفكيكه من زاوية ثقافية معرفية، لتظهر معالم خطاب نقدي يسعى إلى تشييد مغايرة نقدية قوامها «السرديات الثقافية».

---

* تأليف: محمد بوعزة، دار الأمان- منشورات الاختلاف - منشورات ضفاف، الرباط - الجزائر - بيروت، ٢٠١٤.

** أستاذ السرديات والنقد الأدبي الحديث، جامعة مولاي إسماعيل، الكلية المتعددة التخصصات، الرشيدية، المغرب.

١- التنظيم: التحليل المنتج.

تستجيب الهندسة البنائية لكتاب «سرديات ثقافية» للمنطلقات التشييدية التي يستهدفها الناقد من خطابه. لهذا، فإبراز خصائص السرديات الثقافية بوصفها نموذجًا نقديًا مغايرًا لما سبقه، (النموذج البنيوي خاصة)، استدعى الاعتماد على بناء معماري خاص للدراسة؛ حيث يصفه الناقد قائلاً: «لوصف معالم هذا النموذج وتفسير ممارسته المعرفية، قسمنا هذه الدراسة إلى مدخل وأربعة مباحث. في المدخل سعينا لبسط تصورنا للسرديات الثقافية.. في المباحث الأربعة الأخرى قدمنا قراءة تطبيقية لنصوص روائية عربية، تركز على تحليل أنماط السرديات البديلة التي تطرحها هذه النصوص في إستراتيجياتها الخطابية والسردية»(١).

يعبّر هذا البناء الهندسي لمباحث الدراسة النقدية عن إنتاجية التحليل النقدي؛ ونقصد به قدرة التحليل النقدي، للنصوص الروائية هنا، على إنتاج خطاب نقدي يزاوج بين مقتضيات النظرية والتطبيق. بمعنى آخر؛ لا يقف النقد عند مستوى تطبيق ما تمّ تحديده في المستوى النظري، بل يتخذ طابع إدراج الخطاب النظري في سياق التحليل النقدي للنصوص الروائية. إنها رؤية تجد أساسها في النقد الأنجلوسكسوني الذي يتخلص من المباحث النظرية المطولة، وينشدّ لتحليل النصوص بوصفه غاية النقد ومنتهاه.

يكشف التنظيم المعماري لمحاور الكتاب مغايرة خطابية قوامها إمكانية انبثاق النظرية من النّص الإبداعي، وليس فقط إمكان تفكيك محمولات النّص وأدواته انطلاقًا من معطيات النظرية. إذا كان الوضع الثاني هو المألوف في الدراسات النقدية، فإن الوضع الأول يبدو شاذًا وغريبًا، إن لم يكن مرفوضًا من لدن المتمسكين بصنمية المنهج النقدي، أو القائلين بأسبقية التنظير على التحليل النقدي. لذا فالمغايرة بارزة من خلال تخطي المألوف النقدي، وبناء خطاب بديل قوته في انتهاكه سلطة النموذج النقدي الذي يجعل النظرية سابقة على التحليل. لا تؤسس المغايرة لأية «بطولة» نقدية، ولكنها تعبّر عن أفق التجديد الذي يجب أن يستهدفه الخطاب النقدي، بوصف ذلك نتاجًا لحوارية معرفية مع النظريات والنصوص والواقع الثقافي والمعارف..؛ «إذ كل اجتهاد نقدي يتأمل نقدًا سبقه ويغايره؛ وإذ حوارية الحقول المعرفية تفضي إلى اجتهادات نقدية»(٢).

خصص الباحث جزءًا من التنظير في المنجز النقدي «سرديات ثقافية»، لكن ذلك تحقّق في شكل «مدخل» يضع القارئ أمام الصيرورة المفضية لتشييد المغايرة النقدية (من ... إلى...). وبهذا المعنى، فهندسة الكتاب تكشف أهمية التحليل في دعم الأفق النقدي المقترح «السرديات الثقافية»، وتفعيل المقولات المسكوت عنها في الاقتراح النظري في أثناء تفكيك النصوص وتشريحها؛ حيث «إن التطبيق يكتشف أرضًا جديدة يطرحها للاستقصاء النظري الذي ما يلبث بدوره أن يبلور مجموعة من المقولات النظرية التي ترود عملية التطبيق، وترهف فاعليتها فتكشف من خلال ذلك عن أرض جديدة، وزوايا بكر تطرحها على النظرية»(٣). لذا تجلت مباحث الكتاب مُنصبّة على تحليل الروايات من منظور ثقافي، باعتباره تحليلاً غايته إثبات وحدة السرد، وتعدّد المنطلقات الثقافية والمعرفية في قراءة عوالم الروايات. إن هذا دفع الناقد لتقسيم الكتاب إلى أربعة مباحث كبرى: السرد والسلطة، والسرد والآخر، والسرد والقوة، والسرد والهوية.

يشير هذا التوزيع التنظيمي للمباحث الأربعة إلى اقتران التحليل النقدي بجذر واحد هو السرد الروائي، لكن المرجعيات البانية لهذه النصوص تتنوع في أنظمتها الرمزية والثقافية والمعرفية، وفي إستراتيجياتها الخطابية والسردية؛ مما أفرز خطابًا نقديًا تؤطره مقولات أربع هي: القوة، والاختلاف،

والمعرفة، والهجنة. انطلاقًا من هذه المقولات صار المعمار البنائي للكتاب النقدي «سرديات ثقافية» مرتبطًا بخطاب نقدي يولّد النظرية من التحليل والتفكيك، ويربط النصوص بعوالم ثقافية متنوعة؛ لأن «الأدب تعبير على نحو ما عن الحدس بالأشياء، والنقد على النقيض؛ لأنه الدراسة الثقافية الدقيقة لذلك التعبير»(٤).

٢- الغايات: تفعيل المرجعية الثقافية.

تتأسس غايات الدراسة النقدية «سرديات ثقافية» على أفق نقدي قوامه المغايرة؛ باعتبارها أفقًا دالًا على دينامية الخطاب النقدي من جهة، وعلى تجدّد المعطيات السياقية والمعرفية المؤطرة لهذه الدينامية من جهة ثانية. بهذا المعنى، فالنقد الأدبي في كينونته وتحققّه يتجاوز تحليل النصوص الأدبية نحو كشف الحياة الإنسانية في امتداداتها المختلفة؛ حيث «لا ينبغي للنقد، ولا يمكنه أن ينحصر في الحديث عن الكتب؛ فهو بدوره يدلي برأيه في الحياة»(٥).

تتولّد من هذه الرؤية الشمولية للفعل النقدي غايات الكتاب وأهدافه، فتتجلى الممارسة النقدية محكومة بطموح إبستيمولوجي قائم على «محاولة تجاوز الأفق البنيوي للسرديات، أو بالأحرى توسيعه لينفتح على الأسئلة المعرفية والمرجعيات الثقافية لطبيعة السرد، وذلك في إطار اهتمامنا بصياغة تصور للسرديات ثقافية، لا يلغي المنجز النظري للسرديات البنيوية، خاصة ما تعلّق بمقولات تحليل النّص السردي، ذات الطبيعة الإجرائية، والتي تحتفظ بفاعليتها في تحليل البنيات السردية، ورصد أساليب السرد، ولكن يعيد تكييفها في أفق ثقافي، يتجاوز مستوى الوصف البنيوي، نحو عملية التأويل، وذلك بالبحث في المرجعيات الثقافية المحدّدة لدينامية السرد وقوته الرمزية في تشفير العالم، واستنطاق سياسات التمثيل السردي»(٦).

يتأطّر هذا الهدف النقدي، بوصفه طموحًا إبستيمولوجيًا، بدينامية نقدية منفتحة على مجموعة من القضايا؛ فيظهر أولاً هدفًا مرتبطًا بالصيرورة النقدية على مستوى النمو والتّطور، ويصير ثانيًا هدفًا متصلاً بالكينونة النقدية على مستوى تحقّق المشروع النقدي بأفق معرفي خاص، ويغدو ثالثًا هدفًا مقترنًا بالتركيب النقدي المتولّد من الوعي بحركية النقد وكينونته المؤطرة بمرجعية ثقافية. بهذا المعنى، تشتغل الغايات الكبرى المؤطرة لخطاب الناقد في بلورة معرفة نقدية ذات خلفية تشييدية، وخصوصية وظيفية تحكمها - في تقديرنا - ثلاث مقولات كبرى: الصيرورة، والكينونة، والتركيب. فما المقصود بهذه المقولات باعتبارها ضابطة للبحث في السرديات الثقافية؟

يشير مفهوم الصيرورة إلى الإقرار بالتحوّل الذي يعرفه الخطاب النقدي، باعتبار ذلك جزءًا من تأمل معرفي في المنجز النقدي الموجود، مما ينتج معرفة نقدية خلّاقة. بهذا المعنى، فإن التفكير النقدي القائم على الانتقال (من) خطاب نقدي متداول (إلى) خطاب نقدي جديد يبدو محكومًا بإنتاجية نقدية فيها الإضافة والتجديد؛ لأن « النقد ليس مجرد نقض أو دحض، بقدر ما هو اجتراح إمكانيات جديدة للتفكير أو التعبير، للقول أو للعمل»(٧). لهذا، لا معنى للخطاب النقدي إذا لم ينتج ما يؤكد الإضافة النوعية، ويدعّم الإنتاج المعرفي الخلاّق. إنه رهان كل ناقد يعي فعله، ويمتلك رؤية نقدية تستشرف الإضافة والتجديد. من هنا، يصير كتاب «سرديات ثقافية» مدعومًا برهان معرفي قوامه الانخراط في الصيرورة النقدية، وإثبات أهميتها في تطوير الفعل النقدي. يظهر أن الحديث عن الصيرورة النقدية هو حديث عن التحوّل التطوري للممارسة النقدية، باعتبار ذلك مطلبًا معرفيًا يبرز أهمية الوعي بتراكم المعرفة النقدية بخطاباتها المتنوعة والمختلفة.

ويدلّ مفهوم الكينونة على «المرتكز المعرفي» في الكتاب؛ حيث يتجلى تحقيق الوعي النظري بالسرديات الثقافية الغاية المحورية التي يفصح عنها الطموح الإبستيمولوجي للناقد، فضلاً عن العمل على تحليل نصوص روائية برؤية ثقافية وتفكيكية. من هنا، تصير الكينونة النقدية متصلة بالسرديات الثقافية، مما يصيرها كينونة إثبات خطاب نقدي بديل للمألوف. وبالتالي، فالسرديات الثقافية تعد أفقًا معرفيًا يشيد كينونة نوعية للنقد السردي، وذلك بما يلائم مقولة الصيرورة المشار إليها سابقًا من جهة، وبما يناسب الاجتهاد النقدي الذي لا ينفي الخطابات السابقة، بل يقترح تأسيس كينونة نوعية لخطاب نقدي تؤطره الثقافة باعتبارها مرجعية ضابطة، ويدعمه التفكيك بوصفه آلية منهجية من جهة ثانية. بهذا المعنى، تظهر كينونة الخطاب النقدي في اقتراح أفق نقدي ومحاولة تثبيته، عبر «صياغة تصور للسرديات الثقافية»؛ لذا، فمقولة الكينونة تحيل على «مركزية السرديات الثقافية» في تحققها النّصي، وفي تبنينها النظري والتطبيقي.

إذا كانت الصيرورة تشير إلى التّحوّل في الخطاب النقدي، وكانت الكينونة تدال على التحقق الفعلي للسرديات الثقافية في الخطاب النقدي الراهن، فإن مفهوم التركيب يُعبرّ على تبنين النقد وتكوّنه، انطلاقًا من «محاورة» معرفية للمنجزات النقدية والحقول المعرفية، وإدراك خصائصها وحدودها وأنماطها النوعية وشبكتها المفاهيمية..، ثم صياغة التصور المنهجي الخاص والملائم لقراءة النصوص الأدبية وتفكيك المرجعيات البانية لها. بهذا المعنى، فالتركيب هو وعي بالنقد في تجليه بوصفه إنتاجًا غيريًا، ووعي به باعتباره صياغة ذاتية لتصور خاص. لذا، فالسرديات الثقافية هي نموذج نقدي تولّد جراء الرغبة في تخطي النموذج البنيوي الذي أرهقه التداول وفقد وهجه المعرفي، فيصير التركيب النقدي «سرديات ثقافية» نتاجًا لرغبة معرفية ذاتية أنتجها حوار فكري مع منجز نقدي ضخم، ومع فضاء إبداعي متنوع النصوص والأجناس، ومع عالم معرفي منفتح على التنوع والتعدّد. فضلاً عن ذلك، ينطوي التركيب النقدي على رؤية خاصة للممارسة النقدية ولوظائفها المتنوعة، وتصور للوجود المحكوم بالتغيرّ المستمر، وبالتفاعل المعرفي الجدلي بين الماضي والحاضر.

٣- المحمولات: تشييد المغايرة.

يتوخى المنجز النقدي «سرديات ثقافية» تحقيق خطاب نقدي تشييدي؛ حيث يتجه الناقد صوب تعميق الوعي بأهمية الدراسة الثقافية للنصوص الإبداعية عامة، والروائية خاصة، وترسيخ تصور نقدي لا يؤمن بصنمية منهجية لدراسة الإبداع الأدبي وتفكيك عوالمه. لهذا، فإن الخطاب النقدي المؤسس لكتاب «سرديات ثقافية» يستمد أهميته التشييدية، في تقديرنا، من مقولتين هما: تجاوز النموذج، وتغيير إستراتيجية قراءة النص الروائي وتفكيكه. هذا ما يمكننا إبرازه في الخطوتين المنهجيتين الآتيتين:

أ- السرديات الثقافية: سيرورة التّشكل

يرصد مفهوم السيرورة المسافة الفاصلة بين زمنين ثقافيين: زمن الماضي المفضى لتحقق نموذج نقدي في قراءة النصوص السردية، وزمن الحاضر الذي يرتهن لتجاوز ذلك النموذج، أو مراجعته، بإنتاج نموذج جديد ومخالف له. لذلك، فتشكل السرديات الثقافية تَولّد من مراجعة التصور البنيوي للسرد، فصارت إبدالاً معرفيًا جديدًا مغايرًا للنموذج النقدي السابق عليه. من هنا، إذا كانت المقاربة البنيوية للسرد قد تأسست «في إطار مبدأ نسقي موجّه للبويطيقا هو استقلال الأدب، وما يفترضه هذا المبدأ من عزل للوظيفة المرجعية، لفائدة مركزية الوظيفة الأدبية»[٨]؛ فإن التصور المعرفي المؤطر للسرديات الثقافية يقوم

على إدراج «السرد ضمن أنساق الثقافة والمتخيّل والتاريخ، ويكشف ترابطاته الجدلية ببنيات القوة والرغبة»[٩].

يتضح أن تَشكّل السرديات الثقافية يُعدُّ استجابة لجدلية التجاوز والتعديل؛ حيث إن تجاوز المشروع النقدي البنيوي في قراءة السرد، بحكم انغلاق أفقه وتقلُّص ديناميته الدلالية، فرض تعديل هذا النموذج وفتح محدوديته على آفاق معرفية متنوعة، فيبدو معها السرد «أكثر من مجرد لعبة لغوية. إنه تمثيل تجربة وبناء إستراتيجيات بتوسل وسطات استطيقية»[١٠]. بهذا المعنى، فإن المدخل الثقافي لقراءة السرد عدّل من الأفق البنيوي، فصارت القراءة الثقافية منصبة على تفكيك الامتداد الثقافي والجمالي للنصوص السردية. لذا نتساءل: ما خصوصية النموذج الثقافي الذي تشكّل في سياق دينامي للفعل النقدي المتصل بالنصوص السردية؟

يمكن الإجابة عن السؤال من خلال، ما نعتبره بؤرة التصور المعرفي والمنهجي للقراءة الثقافية، قول الناقد الآتي: «لا يلغي النموذج الثقافي الخاصية الاستيطيقية للسرد، ولكنه لا يفصلها عن سياقاتها الثقافية والرمزية والأيديولوجية. بهذا المعنى نرى أن السرد باعتباره علامة دينامية يتمفصل وفق نظام ترميز مزدوج أدبي- ثقافي يعكس رهانات الإستراتيجية السردية؛ حيث تستحضر سياقات الهوية والمتخيّل والتاريخ وتجاذبات المعرفة والقوة من أجل فرض تصور معين للعالم، أو التحيّز لتمثيلات على حساب تهميش تمثيلات أخرى»[١١].

نفهم من هذا الكلام أن الدراسة الثقافية للنصوص السردية لا تستبعد مستواها الجمالي، ولكنها تعالجها وَفْق فلسفة الإدماج. بهذا المعنى، فقد بلور النموذج الثقافي رؤية نقدية أساسها الانتقال من الفصل المنهجي بين الجماليات البانية للروايات، وبين المحمولات الدلالية الفكرية المؤسسة لعوالمها، إلى إدماج المكونات الإستطيقية ضمن سياقات متنوعة ومفتوحة على الثقافي والرمزي والأيديولوجي. إن هذا يؤسس للفعالية الإنتاجية للدراسة الثقافية، بحكم اقتران الاهتمام النقدي بالعناصر الدلالية للنص السردي ذات الامتداد الرمزي الثقافي، وبالمكونات الجمالية الضامنة التّحقّق الأدبي لذلك النص. من هنا -كما يؤكد الناقد- فإن «ما يضمن للقراءة الثقافية وجاهتها وإنتاجيتها، هو مراعاة هذا النظام المزدوج في التأويل، بحيث لا تضحي بالتشكيل الاستطيقي للسرد، فيما هي تقوم بتفكيك هندسة سياساته في إنتاج المعنى ونصيات الكتابة، واستكشاف القوة الانتهاكية الرمزية لفعل السرد في انتهاك النسق والانزياح عن مراكز القوة النّصية»[١٢].

تشكلت القراءة الثقافية للسرد، إذن، ضمن مسار معرفي مفتوح على تفعيل الجانب الجمالي للنص الروائي، وكشف الأنساق المضمرة في بنيته التعبيرية. لهذا صار الفعل النقدي، مع النموذج الثقافي، ممتلكًا لوظيفة إنتاجية تستهدف بخطابها المجتمع والإنسان داخله؛ لأنه «من المستحيل على أي تصور نقدي للأدب أن يخلو من تصور فلسفي للإنسان مهما كان انشغال هذا التصور بالعناصر التي تهب العمل الأدبي أدبيته»[١٣].

لم يبق النقد المدعوم بالسياقات الثقافية عند حدود الموجود والمصرّح به في المرجعية النّصية للروايات، بل تجاوزه نحو الغائب والمسكوت عنه. وبهذا المعنى، أفضى النموذج الثقافي بخطاب النقد لطرح «من جديد الأسئلة الأساسية: أسئلة الوجود والماهية»[١٤]، بوصفها أسئلة منصبة على الإنسان في سياقات مختلفة ومتنوعة. لهذا، مَثّلت القراءة الثقافية إستراتيجية مهمة لتفكيك التّرسبات الكولونيالية في التخييل الروائي، مما صيّرها ضمن موقع المقاومة الثقافية لنقض خطاب المركزية الغربية، ولمواجهة سياسة الاستبعاد التي مُورست على «السرد التابع»، ولتبني خيار الرد بالكتابة لتفكيك التمثيل التنقيصي للذات والتاريخ. من هنا، فالسرديات الثقافية بلورت

مشروعًا نقديًا قوامه إنتاج «الخطاب-النقيض»، مما جعل الرواية ما بعد الكولونيالية تبني إستراتيجياتها على التحرر من التمثيلات التي كرّسها السّرد الإمبراطوري.

مثّلت القراءة الثقافية وضعًا نقديًا جديدًا يتجاوز إشكالية «حياة» خطاب نقدي جديد مقطوع الصلة بالنقد الأدبي، و«موت» ما له علاقة بالنقد الأدبي حينما تشكّل النقد في نموذجه الثقافي[١٥]. وبهذا المعنى فمشروعية القراءة الثقافية تكمن في دعم السيرورة التطورية للنقد الأدبي، وفي ربط النّص الروائي بـ «شروط التاريخ وسياسات الحاضر»؛ باعتبار ذلك فعلاً دالاً على تجاوز النموذج السابق، بتطويره وتعديله بما يناسب المنطلقات المعرفية والمنهجية التي تستدعيها القراءة الثقافية للنص الروائي.

ب- السرديات البديلة: مركزية المقولات الثقافية:

تولّد الحديث عن السرديات البديلة من سياق «ما يسمى بالتواريخ ما بعد الكولونيالية»[١٦]. إن هذا الحديث فرض استحضار التحولات الثقافية والتاريخية في أثناء القراءة التفكيكية للنّص الروائي؛ حيث قاد التحوّل إلى مركزية الثقافة في خطاب التفكيك، وصارت مرتكزًا مهمًا في إستراتيجية القراءة. بهذا المعنى، فالسرديات البديلة تعمّق البحث في الأسس الثقافية والرمزية والأيديولوجية التي تشتغل بشكل مضمر في الروايات، فتغدو القراءة النقدية لها محكومة بـ «هرمينوطيقا الشك hermeneutics of suspicion» التي تبحث عن اكتشاف الافتراضات غير المفحوصة التي قد يعتمد عليها نص ما»[١٧].

لقد قرأ الناقد النصوص الروائية التسعة، المشكلة للمنجز النقدي «سرديات ثقافية»، في ضوء رؤية نقدية بديلة؛ فتجلت أُسسها في «تعديل شروط ممارسة القراءة، من خلال ممارسة القراءة البديلة التي تعدّل من قواعد نظام الخطاب. وهي قراءة بطبيعتها الانتهاكية ذات إستراتيجية تفكيكية»[١٨].

تقوم هذه القراءة التفكيكية على ربط الروايات بعوالم دنيوية تستقصي المضمر والغائب، وتكشف تضمينات القوة والسلطة، وتستعيد المهمش والمقصي. فأين تتجلى معالم هذه المداخل النقدية في قراءة الناقد للنصوص الروائية؟

يؤسس الناقد قراءته النقدية للروايات التسع المدروسة على أربع مقولات ثقافية ورمزية وأيديولوجية مركزية يسعف السرد في انبثاقها، وهي: السلطة، والآخر، والقوة، والهوية. إنها مقولات جامعة لبعض الروايات من جهة، وممتلكة لخصوصيات نوعية (النظام، العلاقة، الفعل، الانتماء) من جهة ثانية.

ارتبطت مقولة السلطة بثلاث روايات: «دمية النار» لـ بشير مفتي، و«كهوف هايدراهوداهوس» لـ سليم بركات، و«الساحة الشرفية» لـ عبدالقادر الشاوي. هكذا، أطرت السلطة متخيّل رواية «دمية النار» من زاوية الصراع والتحوّل؛ في الزاوية الأولى يتجلى الصراع الذي يستدعي أطرافًا تؤسسه، في تبنين ترميزي «بين الذات رضا الشاوش والمؤسسة (السلطة) باستعارات رمزية وجودية ترتقي به إلى صراع ميتافيزيقي بين الخير والشر، بين النور الظلام، بين النظام والكاوس»[١٩]. لذا يبقى منطق الصراع محكومًا بأفق السيطرة، وهو ما تفلح فيه السلطة التي تضع الفرد ضمن «سيرورة تدميرية». من هنا، في الزاوية الثانية يتخذ التحوّل طابعًا كارثيًا؛ لأن الذات ترتقي في سلم الأجهزة السلطوية التي انتمت إليها، لكنها تنحدر في سلسلة من الإخفاقات المتعدّدة. إن الصراع والتحوّل أفضى بالناقد للتأكيد على أهمية التخييل في تقديم سرد بديل؛ حيث «يبني التخييل إستراتيجيته بإعادة كتابة قصص الثورة، وبالنبش في التاريخ والذاكرة، وإحياء الروايات المنسية والمقموعة، وإسماع الأصوات المقموعة»[٢٠].

وتتأسس السلطة في متخيل رواية «كهوف هايدارهوداهوس» على الازدواج. لذا، فالسلطة في الرواية تتخذ طابعًا خرافيًا ميثيًا؛ لأن مرجعيتها

النّصية تبنيها كائنات أسطورية في فضاء سُميّ بـ «هايدراهوداهوس». من هنا، يتحقق الانتهاك في خرق النظام، مما ترتب عنه قيام الكاوس؛ فتتجلى عوالم الرواية تمثيلاً ترميزيًا للانتهاك، ويشتغل الفضاء الأسطوري «إمارة هايدراهوداهوس، أرض الكهوف الكبرى، كاستعارة بدائية للعالم الكاوس الشامل»[٢١]. وبذلك، شكل الازدواج وضعًا كاشفًا للتعالق بين السلطة في صيغتها الواقعية وشكلها الخرافي، وبين السلطة في وضعها الجدِّي وتمثيلها الهزلي.

وتنبثق السلطة في مرجعية رواية «الساحة الشرفية» من مؤسسة السجن؛ حيث حياة المعتقلين السياسيين مفتوحة على المآسي، ومُشْرعة على المعاناة. إنها المؤسسة التي أفرزت «الحكاية» ذات الحمولة الرمزية والثقافية والأيديولوجية؛ حيث صار الحكي أداة الترسيخ «تاريخية الذات» أولاً، وفعلاً مهمًا لنقض خطاب السلطة الأحادي، ووسيلة مناسبة تسعف في «مراجعة نقدية جذرية لتجربة الماضي تضع مبادئ السرد الكبير في الأيديولوجيا وفي السلطة موضع تساؤل وتفكيك»[٢٢].

واقترنت مقولة الآخر بروايتين: «روائح ماري كلير» لـ الحبيب السالمي، و«مصابيح مطفأة» لـ أحمد الكبيري. يقرأ الناقد مرجعية رواية «روائح ماري كلير» في ضوء تفكيك النسق؛ لأن الرواية تشخص «علاقة الحب بين محفوظ وماري خارج نسق «الشفرة الكولونيالية» التي فرضت جماليتها المانوية على سياسات التمثيل»[٢٣]. يأخذ تفكيك النسق سلطته النقدية من تغيير طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر، مما يسعف في تجاوز النسق الكولونيالي والذكوري، نحو أفق ثقافي إنساني. بهذا المعنى، يصبح الآخر كينونة نوعية منظورًا إليها في سياق تفاعل إنساني وثقافي جديد؛ وهو ما يعني أن المرجعية البانية للرواية تقدّم «منظورًا ثقافيًا يقوم على أنسنة العلاقات بين المرأة والرجل وبين الثقافات، بدل سياسات الجنس التي تقوم على علاقات القوة»[٢٤]. أما رواية «مصابيح مطفأة» فتمت دراستها في ضوء مقولة «الرحلة إلى الداخل» بمفهوم إدوارد سعيد. لذا، صارت مرجعية الرواية مفتوحة على ترميز الصدمة داخل الوطن، وكشف معالم الخراب المحلي، مما أسهم ثقافيًا في «استعادة المكان المحلي بوعي الذات»[٢٥].

واتصلت مقولة القوة بروايتين؛ «ترانيم البردي القديم» لـ أمل النخيلي، و«آيلان أو ليل الحكي» لـ إدمون عمران المليح. يتخذ الردّ بالكتابة في الرواية الأولى أساس المدخل الثقافي للقراءة، فتتجلى رواية مقترنة بتشخيص سردي لـ «إعادة تفكيك سلطة الخطاب الكولونيالي». بهذا المعنى، عمل الخطاب النقدي على بلورة رؤية أخرى لأحداث الرواية مجالها الرمزي والثقافي هو تقويض قوة النفي والاستبعاد، وذلك عبر «إعادة تمثيل تواريخ القمع والكبت المنسية بأصوات المنظور المحلي، ونقشها خارج قانون القوة الذي فرض عليها حالة النسيان والصمت»[٢٦]. أما في الرواية الثانية «آيلان أو ليل الحكي» فقد اشتغل الخطاب النقدي ضمن رؤية ثقافية ترى في أحداث الرواية «قوة رمزية مقاومة لقوة التاريخ، تنفتح الحكاية على ذاكرة الناس البسطاء المهمشين، ضحايا تاريخ القوة، كنوع من التحرير لهذه الذاكرة كي لا تموت في الماضي»[٢٧]. إنه السرد الحفري الذي يحارب قوة السلطة المؤسساتية، ويوّلد سياقًا ثقافيًا جديدًا تعي فيه الذات مسارها الوجودي بناء على سلطة الذاكرة.

وتعلقت مقولة الانتماء بروايتين: «كتاب الأيام» لـ شعيب حليفي، و«ثلاثة وجوه لبغداد» لـ غالب هلسا. يضع الخطاب النقدي النص الأولى ضمن دائرة الانتماء الهجين، فصار التمفصل قوامه؛ لأنه نص يتموقع في منطقة تجاذبات «المابين»، بين الرحلة والتخييل السردي. إنه تموقع يقوض مبدأ النقاء الأجناسي؛ حيث يكون الانتماء ضمن نسق

محدّد ومحدود. ويربط الناقد النص الثاني بالتحوّل؛ حيث يسهم هذا الوضع في إنتاجية جديدة للسرد في اتجاهات مختلفة، منها: الخطاب، و«تمثيل صورة السارد»، و«تحيين الذاكرة»(٢٨).

يتضمن القول بمركزية المقولات الثقافية في الخطاب النقدي الذي بلوره الناقد إشارة مهمة إلى ربط الرواية بعوالمها الثقافية والرمزية المختلفة، مما يصيّر العمل السردي الإبداعي ممتلكًا لصلة متينة بالمرجع الثقافي في امتداداته المختلفة. إن هذا يؤكد انخراط الفعل النقدي في موقعة الأدب ضمن الثقافية؛ مما يمنح أهمية نوعية لوظيفة الخطاب النقدي؛ حيث إن إحدى وظائف النقد هي «التّوسط بين الأدب والثقافة، هي تحويل العمل الفني إلى حصيلة ثقافية»(٢٩).

٤- المفاهيم: السياق والأداة.

اتكاءً على المعطيات السابقة، يمكن القول إن المفاهيم المؤسسة للدراسة النقدية «سرديات ثقافية» ترتبط بمرجعيتين بارزتين؛ الأولى: أساسها النموذج الثقافي، والثانية: قوامها النقد التفكيكي. هكذا، تتجلى مفاهيم المرجعية الأولى مرتبطة بمجال معرفي ورمزي (الثقافة)، بينما تظهر مفاهيم المرجعية الثانية مقترنة بالأداة أو الآلية النقدية (التفكيك).

تقترن المفاهيم المتصلة بالثقافة بوصفها خلفية معرفية ومجالاً منفتحًا على أفق متغير باستمرار من جهة، وباعتبارها إطارًا نظريًا يمكّن من «قراءة ثقافية» للرواية من جهة ثانية. لهذا، تتجلى معالم المرجعية الثقافية بارزة في حضور مفاهيم منفتحة على السرد في سيرورته الوجودية؛ سواء من خلال تجربة السرد الإمبراطوري، أو السرد ما بعد الكولونيالي. في هذا التوصيف إشارة واضحة إلى اختلاف زمني بين فترتين متباينتين، مما يدفع إلى التفكير في الإنتاج المفاهيمي المتولّد من كل فترة تاريخية ثقافية. بناء عليه، يصير الخطاب النقدي مجالاً بارزًا لانبثاق التفكير في مفاهيم متعدّدة؛ مثل: التمثُّل، والمركز، والهامش، والأنا، والآخر، والأصلاني، والاختلاف، والهوية، والتابع، والإسكات.. إلخ.

تشير هذه المنظومة المفاهيمية إلى اقتران النقد بمجالات معرفية ليست بالضرورة نقدية، فيصير «الاجتهاد النقدي» مدخلاً مهمًا للإسهام في دينامية تطورية ينتجها تراكم الخطابات النقدية. من هنا، يقرأ الناقد الرواية بمفاهيم مستمدة من المرجع الثقافي، فتغدو الثقافة سياقًا تتولّد منه تلك المفاهيم. إن هذا يساعد في إنتاجية معرفية قوامها الحوار الجدلي المنتِجُ بين الأدب والثقافة، ما دام النقد «يستعير المفاهيم ويعطيها مجالاً ووظيفة جديدة.. عبر ممارسة أشكال من التعديل أو التغيير أو التوسيع؛ فيحقق بها درجة من الحوارية داخل الثقافة ليكون الأدب وسيطًا يخدم المعرفة والثقافة، وتكون المعرفة والثقافة أداة ووسيطًا لخدمة الأدب نفسه، أو خدمة نوع من الأدب ونوع من المعرفة المؤهلة لتحريك الخطابات في المجتمع»(٣٠).

لا ينفصل الخطاب النقدي عن الثقافة، ولا يتجلى فارغًا من المعارف. لكن، ليس ضروريًا أن تتولّد «المفاهيم النقدية» من مجال الأدب والنقد. لهذا، فإن الحاجة (إنتاج معرفي جديد) والغاية (خلق دينامية نقدية) هي الكامنة وراء تبلور مفاهيم نقدية في سياق ثقافي؛ حيث إن «التوظيف المفهومي في النقد هو توظيف تحتاجه الثقافة وتساعد عليه وتجعله قابلاً لأداء دور ما، من أجل إنجاز أهداف»(٣١).

لن تتحقق دينامية نقدية بمفاهيم منتمية للمرجعية الثقافية، ما لم يُبنَ الخطاب النقدي على أداة تسعف في بلورة هذا الخطاب وتشكيله. بسبب ذلك، استعان الناقد بجهاز مفاهيمي يعتبر التفكيك خلفيته النظرية، مما أسهم في حضور نوعي لمفاهيم تلائمه، مثل: النسق، والنموذج الثقافي، والقراءة الطباقية،

والتفكيك، والتفاوض، والتقويض، والخطاب النقيض، والانتهاك، والانبثاق، والازدواج، والإزاحة ... إلخ. يظهر أن مفاهيم الخطاب النقدي في «سرديات ثقافية» تقترن بالمجال (الثقافة) وتعبرّ عن الأداة (التفكيك). يؤكد هذا الاختيار أن الخطاب النقدي يؤسس لقاعدة معرفية قوامها انخراط النقد في مواجهة أسئلته انطلاقًا من المرجعية الثقافية، مما يسعف في تبلور تصور نقدي يسائل المتخيل السردي الروائي بمعطيات إبستمولوجية جديدة، وبالإجابة عن أسئلة إشكالية تدعم الأفق الدينامي للخطاب النقدي. لكن يبقى ذلك مشروطًا بمعرفة السياق الإبستيمولوجي لتشكل المفاهيم النقدية من لدن القارئ، كي لا يتأثر إدراكه لمحمولات الخطاب المعرفية.

٥- المنهج: النقد الثقافي والتفكيكي.

لا يصرح الباحث بالمنهج النقدي الذي يعتمده في قراءة النصوص الروائية، بل يكتفي ببلورة خطاب دال على منهج دون تعيينه مباشرة. في هذا الكلام ما يشير إلى أهمية التعيين المنهجي؛ باعتبار ذلك تحقيقًا لبيداغوجية نقدية يعي من خلالها الناقد حدود خطابه، ويعرف آليات تحليله، ويدرك خلفياته المعرفية ومنطلقاته النظرية. لكن هل توجد ممارسة نقدية دون منهج نقدي يؤسسها؟

يظهر أن الجواب الحاسم هو: لا. وهذا إقرار ضمني باحتكام الناقد، في «سرديات ثقافية»، إلى خلفية منهجية؛ حيث يمكن تبينّ معالمها في أقوال متعدّدة في الدراسة. يقول الناقد: «انطلقنا من تصور ثقافي لا يختزل مفهوم السرد في الوظيفة الأدبية كما تبلور في البويطيقا، بل يستدعي مرجعيات الدراسات ما بعد الكولونيالية التي ترى في السرد شرطًا ضروريًا للمعنى والمعرفة؛ معرفة الذات والعالم»[٣٢].كما يقول: «إن انشغال هذه الدراسة بالأسئلة الثقافية لطبيعة السرد وإستراتيجيته الخطابية، يشترك في الأفق المعرفي الجديد للنماذج العربية ذات المرجعيات الثقافية»[٣٣].

تُحيل هذه المعطيات، المقترنة بالمنطلق النقدي وأسئلة الانشغال، على منهج نقدي أساسه «القراءة الثقافية»؛ باعتبارها منهجًا يستند إلى النقد الثقافي والتفكيكي في قراءة النصوص الروائية. بهذا المعنى، فالمنهج النقدي المعتمد يتجاوز المنظور الشكلي للسرد الروائي، ويقترح نموذجًا نقديًا يقارب الروايات في دلالاتها الثقافية المتنوعة. لذا، تظهر الطبيعة المعرفية للمنهج الثقافي التفكيكي في توسيع الوعي بالعوالم البانية لمرجعية النص الروائي من جهة، وجعل الخطاب النقدي منخرطًا في معالجة القضايا الإنسانية من جهة ثانية. لهذا، فالنقد الثقافي وما بعد الكولونيالي يسعف في تحول وظيفة النقد المعرفية والسوسيولوجية؛ حيث «إن الخطاب النقدي ليس مجرد خطاب نسقي يتعالى على شروط التاريخ وسياسات الحاضر، بل هو بحكم وظيفته النقدية بالمعنى الجدلي في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، خطاب اجتماعي يقوم بإنتاج معرفة اجتماعية تنخرط في أسئلة المجتمع الشائكة بفكر نقدي متحرّر من أشكال السلطة والهيمنة»[٣٤].

٦- المتن: الوحدة والاختلاف.

يقول الناقد، في مقدمة الدراسة، ما يأتي: «قدمنا قراءات تطبيقية لنصوص روائية عربية»[٣٥]. ينطلق البحث، إذن، من روايات عربية ومغربية، يتم اعتمادها ضمن «السرديات البديلة». لهذا، فإن الوحدة تظهر في اعتماد جنس أدبي واحد (الرواية) لدراسة بعض تحققاته النصية من منظور ثقافي ومنهجية تفكيكية، أما الاختلاف فيتجلى في الحمولة المعرفية والدلالية المتولّدة من الروايات، بفعل التأويل والتفكيك المنصب على مرجعياتها النّصية.

من هنا، فالروايات التسع المدروسة[٣٦] تؤشر على تنوع حمولتها الثقافية؛ باعتبار مرجعياتها منفتحة على عوالم رمزية وأيديولوجية وثقافية سعى الناقد إلى كشف مضمرها الثقافي والتاريخي، وإظهار غائبها، وتفجير المسكوت عنه فيها، وبناء دلالاتها السياقية المختلفة. لذا، يصير الخطاب النقدي مندرجًا في سياق تشييد معرفة بالعالم، وليس مكتفيًا بالدلالات السطحية المتولدة من أحداث الروايات المدروسة. هكذا، يصير النقد بوصفه «فنًا لتذوق المؤلفات»[٣٧]، دون السقوط في الانطباعية، وسيطًا تعبيريًا وفكريًا مسهمًا في إنتاجية معرفة، لا تقف غايته عند «قراءة» محصورة في كشف مقومات النص الإسطيتيقية، بل تتجاوزه صوب بناء أنساق متعددة في نمطها المعرفي.

لا يعبرّ هذا الفهم عن إعلاء من طبيعة الممارسة النقدية، بشكل مجاني، بل يدلّ على الطابع المعرفي للخطاب النقدي داخل الفضاء الاجتماعي، بكل مكوناته وامتداداته. لذا، تفضي المنطلقات المعرفية والاختيارات المنهجية لبناء خطاب نقدي بأنساق معرفية لم تكن مطروحة في نقد سابق انصب على النصوص نفسها، مادام النقد «هو بناء إمكانات جديدة للتفكير تغيرّ من شروط المعرفة بقدر ما تتيح للواحد أن يفكر بطريقة مغايرة؛ أي أن يفكر في ما كان يستعصي على التفكير أو أن يقول ما لم يكن ممكنًا قوله»[٣٨].

من هنا، فالمقاربة النقدية للروايات التسع اعتمدت القراءة الثقافية، فكانت النتيجة دعم الصيرورة التشييدية لخطاب نقدي مخالف لنماذج قرائية سابقة. إن هذا، لا يُعبرّ عن اختلاف التفاضل، ولكنه يدل على أهمية تغيير الأسئلة والمنطلقة الإبستيمولوجية والمنهجية في بناء خطاب نقدي لم يحظ بالتداول الكافي، وتحركه أسئلة خاصة وغير مألوفة. كما يدل على أهمية التحليل النّصي في دعم النظرية، واستجابتها للمنهج المطروح. لذا، فالاجتهاد النّقدي هو الذي يحوّل الرواية إلى «أداة» تعبيرية منتجة؛ أي يتجلى الخطاب النقدي المنصب حولها غنيًا معرفيًا، وبانيًا لحوار فكري وجمالي بين الرواية ومحيطها وسياقها وشروط إنتاجها وبنائها.

٧- الممارسة النقدية: قوّة التّنويع.

تتنوع عناصر الممارسة النقدية في كتاب «سرديات ثقافية»؛ سواء داخل الخطاب النقدي المقترن بتفسير الأساس المنهجي والمنطلقات المعرفية في دراسة الروايات نظريًا، أو داخل الخطاب المتصل بتشريح الروايات وتفكيك مرجعياتها النّصيّة. وإذا كانت آليات الممارسة النقدية محكومة بالتعدّد الدال على الوعي بوظيفة النقد وغاياته، فإن التمثيل الاستدلالي، وليس الحصري، على هذه الآليات يدفعنا إلى انتقاء ثلاث آليات نقدية: التعريف التوضيحي، والمقارنة الثقافية، والتأويل الفكري.

ينبني التعريف التوضيحي على غايتين على الأقل: ضبط الحدود المعرفية، ودعم الفهم. تتّجه الغاية الأولى صوب المعرفة الدقيقة لعنصر معين يكتسي أهميته في التنظير أو التحليل، وتراهن الغاية الثانية على حوار معرفي مع قارئ افتراضي يجب أن يفهم خطاب الناقد ومقاصده. لهذا، نتوقف عند بعض النماذج المرتبطة بآلية التعريف التوضيحي. يقول الناقد: «ما أسميه ما وراء الحكاية؛ أي الشفرة التأويلية التي تفكك البنى المضمرة لأية إستراتيجية قوة تفرض صورها النمطية وتمثيلاتها السيئة»[٣٩]. يتداخل هنا التعريف بالشرح وبالاقتراح المفاهيمي، مما يؤكد الطابع البيداغوجي للخطاب النقدي. إن قصدية التوضيح ترتبط بالمفاهيم التي تداولها النقد الثقافي، وصارت لدى البعض معلومة ومعروفة؛ مثل «القراءة الطباقية» التي يقول عنها الناقد: «تقرأ النّص بوعي متزامن يفرض على النص ازدواجًا خطابيًا، يتيح له قراءة ما هو مسكوت عنه»[٤٠].

قد يحضر التعريف التوضيحي في الخطاب النقدي التحليلي، فيتم إدراج تعريفات لمفاهيم قد تستغلق دلالتها على القارئ. هذا ما يظهر، أولاً، في تعريف التّشعب، «إن التشعب ليس سوى الانتقال من حكاية إلى حكاية أخرى في بنية النسق، بحيث ينفتح النموذج في صيرورة الانتقالات على احتمالات جديدة. وهذا ما يستلزم توالدًا في المنظورات والأصوات»[٤١]. ويتجلى ثانيًا في تعريف نسبي للكاوس «الوجود المتصل بلا أشكال ولا صور ولا أحلام أو إشارات. عالم الهيولى، فيزياء المادة الأولى، عماء ما قبل الخلق»[٤٢]. ويتضح ثالثًا في تعريف «منطق الهشاشة» في المجال العاطفي: «الذي يفرض على العاشقين بناء عالم مشترك قائم على سيرورة من التحولات في الكينونة والهوية، تفترض سلسلة من التنازلات والتشييدات الجديدة، يفرضها عالم الحب، بوصفه تعليقًا لعلاقات الهيمنة والقوة، وإحلالاً لمنطق علاقات الاعتراف المتبادل»[٤٣].

تستهدف هذه الآلية النقدية بناء خطاب نقدي بمقولات واضحة، وتعميق الوعي بحوارية معرفية مع المتلقين من جهة، وبقدرة النقد على إنتاج أنساق فكرية متنوعة من جهة ثانية. لهذا، فالخطاب النقدي الهادف يجعل الفهم والإفهام غاية بديهية، لكن خارج منطق سلطوي يؤكد تميزه النوعي (التفاضلي) عن غيره من القراء. لذلك، ظلّ هاجس التوضيح المعرفي متصلاً بتعريف ببعض المفاهيم، المذكور سابقًا أو غيرها، كي لا يظل النقد مأخوذًا «بفلسفة المسافة التي تروّع القارئ بلغة نقدية غليظة معقّدة، مخبرة القارئ أنه لا يساوي الناقد معرفة ولا يضارعه ذكاء، وأن عليه أن يعترف، قبل القراءة، بتفوق الناقد عليه، وبضرورة أن يأخذ بأقواله دون رفض أو محاججة»[٤٤].

تؤكد المقارنة الثقافية أهمية قراءة نص أو نظرية أو نموذج نقدي في ضوء نظيره. لهذا، أمكننا الاستدلال على ذلك بنماذج[٤٥] من المقارنة الثقافية في أثناء تحليل المرجعيات النّصية للروايات المدروسة، كما هو الشأن مع قراءة رواية «دمية النار» من خلال مقارنة ثقافية برواية «دون كيخوت» (ص٦٧)، وقراءة رواية «كهوف هايدراهوداهوس» من خلال استحضار روايات الروائي نفسه (سليم بركات) «فقهاء الظلام، الريش، معسكرات الأبد، دلشاد» (ص٨١). فضلاً عن قراءة رواية «روائح ماري كلير»، ورواية «مصابيح مطفأة»، في ضوء مقارنة معرفية مع رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، خاصة ما اتصل ببطلها «مصطفى سعيد» (ص١١٢)، وقراءة متخيل رواية «ترانيم البردي القديم» انطلاقًا من قصة متضمنة في «ألف ليلة وليلة» (ص١٤٤).

لا يتعلق الأمر هنا باستعراض فكري، ولكن بإشارة دالة إلى أهمية قراءة النصوص الإبداعية في ضوء غيرها، مما يدعم الحوارية الثقافية في تشييد الخطاب النقدي. وبهذا المعنى، فالنقد خطاب مفتوح على الاجتهاد القرائي الذي يمكن الناقد النوعي، المتحكم في آلياته المنهجية والضابط لمجاله المعرفي، من توليد أنساق نقدية نظرية من ثنايا النصوص الإبداعية؛ لأن «النقد عندما يفسر عملاً في حرية، يمضي إلى ما هو أبعد من المبدع نفسه، وعادة تكون إضافات النقد كبيرة جدًا»(٤٦).

يمكن التمثيل لآلية التأويل الفكري بالنموذجين الآتيين:

- «النار المقدسة رمز للشفاء/الحياة، في مقابل المرض/الموت، انتصار الإيروس (غريزة الخلق والبناء) على التاناتوس (غريزة التدمير). يتحوّل الطقس الديني إلى احتفال كرنفالي بالحياة ومتعها، يتحرر فيه الأفراد من هندسة القوة وما تفرضه من تراتبية بين الأسياد والعبيد»[٤٧].

- «نخلص إذن إلى أن تجربة الذات (غالب) بفعل خضوعها لإستراتيجية تفكيك الهوية، تنتهك إطار التمثيل بوصفه وعي التطابق القائم في السيرة الذاتية، حين يعاد تقديم الذات على مسافة استطيقية

تعمق الفجوة بين المرجعي والتخييلي، بحيث لا يتعلق الأمر بمشكلة الكينونة الأنطولوجية (التطابق)، بل بمشكلة التمثيل الذي يقوم على الاختلاف وليس الأصل»(٤٨).

يُحيل النموذج الأول الوارد في سياق تحليل رواية «ترانيم البردي القديم»، على تأويل لا يبقى حبيس «المدلول» المتولد من أحداث الرواية، بل يتجاوزه لإنتاج فكري تقترن فيه الرموز الأسطورية بالعوالم السيكولوجية، وترتبط فيه النظرية الباختينية بالتصور التفكيكي. كما يتم استحضار الإشكالات ما بعد الكولونيالية في علاقاتها بالفوارق الطبقية. ويشير النموذج الثاني المقرون بدراسة رواية «ثلاثة وجوه لبغداد»، إلى قضية تفاعل السيرة في الرواية. خصوصًا إشكالية التطابق والاختلاف بين الذات البطلة وذات الكاتب، مما يدفع إلى التفكير في قضية التمثل من جهة، والبناء الجمالي للمرجعية النّصية للرواية من جهة ثانية. وهذا يعني أن الخطاب النقدي خطاب معرفي، لكن بالمواصفات التي تقتضيها المؤسسة النقدية، وليس المعرفة العلمية التي تنتجها مجالات البحث العلمي الخالصة.

خلاصة:

يرتبط كتاب «سرديات ثقافية: من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف» للناقد محمد بوعزة بسياق النقد الذي يعتمد القراءة الثقافية والتفكيكية في دراسة النصوص الروائية، مما يجعله مقترنًا بدينامية نقدية تتوخى تجاوز النماذج النقدية التي أرهقها التداول. من هنا، تبلور خطاب نقدي يقرأ الروايات من زوايا جديدة. لذا، لا يمكن اعتبار الممارسة النقدية في هذه الدراسة «خارقة»، لكنها قراءة مؤسسة معرفيًا ومنتظمة منهجيًا ومنتجة فكريًا، مما يسعف في اعتبارها اجتهادًا نوعيًا يعمل على «تفسير» مرجعيات النصوص الروائية في ضوء محيطها الثقافي ونزوعها الأيديولوجي والرمزي، انطلاقًا من زمنيتها التاريخية والاجتماعية والفكرية.

الهوامش

١- محمد بوعزة: سرديات ثقافية - من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان - منشورات الاختلاف - منشورات ضفاف، الرباط - الجزائر - بيروت، ٢٠١٤، ص١٧.

٢- فيصل دراج: «مستقبل النقد الأدبي العربي»، ضمن كتاب: آفاق نقد عربي معاصر، تأليف: سعيد يقطين، فيصل دراج، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣، ص٨٠.

٣- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي - دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦ ص١٠.

٤- إنريك أندرسون أمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، دار العلم العربي، القاهرة، ٢٠١٠، ص١٣.

٥- تزفيتان تودوروف: نقد النقد - رواية تعلّم، ترجمة: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦، ص١٥١.

٦- محمد بوعزة: سرديات ثقافية، ص١٥.

٧- علي حرب: الممنوع والممتنع - نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ١٩٩٥، ص١٧.

٨- محمد بوعزة: سرديات ثقافية، ص٢٦.

٩- المرجع السابق، ص٣٤.

١٠- المرجع نفسه، ص٣٤. والتشديد من عند الكاتب.

١١- المرجع نفسه، ص٣٧.

١٢- المرجع نفسه، ص٣٧.

١٣- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، ص١٥.

١٤- المرجع السابق، ص٢١.

١٥- نشير هنا إلى ما كتبه عبدالله محمد الغذامي مُعلنًا «موت النقد الأدبي» حينما صار النقد الثقافي عنده بديلاً منهجيًا،

كتاب: النقد الثقافي

من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية*

عبد الرزاق المصباحي**

تقديم:

حين قررتُ الكتابة في النقد الثقافي، كان مشروع عبدالله الغذامي -الناقد السعودي- ماثلاً أمامي، فكل محاولة للحديث عن هذه النشاطية النقدية تقود حتما إليه، وتركز أساسًا على كتابه الأول «النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية»(1)، وقد لاحظتُ أن مجمل القراءات التي تهم مشروعه في النقد الثقافي تقصره على ذلك الكتاب، ولا تتجاوزه إلى غيره. كما أن حديث الجامعيين والطلبة تنحو المسار نحوه. وكنت قد اطلعت على كتبه الصادرة منذ سنة ٢٠٠٤، مثل: كتابه «الثقافة التليفزيونية - سقوط النخبة وبروز الشعبي»، وكتابه «الفقيه الفضائي» سنة ٢٠١١، وكتابه «اليد واللسان» الذي صدر في السنة نفسها. ووجدت أنها تجسد - في العمق - امتدادًا لمشروعه في النقد الثقافي، وأن فصلها عن مشروع الغذامي في النقد الثقافي يفضي إلى سوء فهم كبير له، ويفقده طابع النسقية، بالمعنى البنيوي، والانتظام والتداخل المنهجي. من هنا كان التفكير في قراءة مشروع الغذامي في كليته، بغية التنبيه على اتصاليته. لكن لم يكن هذا رهانًا وحيدًا، فالاعتراف بفضل الغذامي في تقديم النقد الثقافي إلى القارئ العربي وجرأته في مساءلة كثير من العيوب النسقية المترسبة في أنساق الخطاب الشعري والديني وفي خطاب الصورة، لا يمنع أنه صدر عن آراء وأحكام تبدو قاسية، بل لا تخلو أيضًا من عيوب نسقية بدورها. وفي الإجراء النقدي اقترحتُ مفهومين إجرائيين هما: «البليغ الثقافي»، و«الرؤيا الثقافية» أحاول عبرهما توسيع الجهاز المفهومي للنقد الثقافي في جانبه الإجرائي، وأيضًا أترجم من خلالهما تحفظي على مفهوم النسق الثقافي الذي يجعله الغذامي لا واعيًا في كل الأحوال؛ لذلك اخترت العنوان الفرعي «من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية» تجسيدًا لهذا التحول الذي أرمي إليه. وقد تحددت أهم الإشكالات الناظمة للكتاب في ما يأتي:

ما القيمة المضافة لمشروع النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي الحديث؟ وهل إعلان موت النقد الأدبي واتخاذ النقد الثقافي بديلاً منهجيًا عنه كاف لتحقيق طفرة في هذا المشهد؟ وإلى أي حدّ تمكّن النقد الثقافي من التأسيس لأدوات نقدية

*تأليف: عبد الرزاق مصباحي، النقد الثقافي، دار الرحاب الحديثة، بيروت، ٢٠١٤.

**باحث وناقد مغربي.

قادرة على استكناه المضمرات النسقية للخطاب؟ هل تستطيع الأداة النقدية الثقافية، وهي تؤسس نقلتها المصطلحية والإجرائية، ادعاءَ الانفلات من ربقة الأنساق الثقافية؟ ثم كيف تلقى المشهد النقدي العربي مشروع النقد الثقافي؟ وهل بمقدور مصطلحي «الرؤيا الثقافية والبليغ الثقافي»، اللذين تستسعفهما هذه الدراسة، تقديمُ مقترب ثقافي للنص الشعري يأخذ بالاعتبار خصوصيته المضادة للتنميط والحدّ البروكستي المانع؟

منهجية الكتاب.

ينقسم كتاب «النقد الثقافي - من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية» إلى ثلاثة فصول: أما الفصل الأول فعنوانه «النقد الثقافي بين استعادة الأنساق المضمرة والخطاب المضاد»، وينقسم إلى مبحثين: المبحث الأول بعنوان «مشروع النقد الثقافي عند الغذامي»، ويتضمن ثلاثة محاور هي: «النقد الثقافي - تفكيك سلطة النسق أم إعادة إنتاجه»، و«النقد الثقافي والنماذج الإرشادية»، و«النقلة المفهومية أو تغوُّل النسق الثقافي». وأما المبحث الثاني فعنوانه «النقد الثقافي والخطاب المضاد»، وينقسم إلى محورين: «عبدالنبي اصطيف - الحياة المنفتحة للنقد الأدبي»، و«سعيد علوش: النقد الثقافي نظرية مشوهة». وأما الفصل الثاني فيحمل عنوان «الأنساق الثقافية والخطاب»، وينقسم إلى مبحثين: «الشعر والعلة الثقافية»، و«ثقافة الصورة والأنساق الجماهيرية». وأما الفصل الثالث فعنوانه «تسامي الأنساق في ديوان: كزهر اللوز أو أبعد»، وفيه مبحثان «البليغ الثقافي»، و«الأنا المتعددة أو الهوية المفتوحة».

وتقوم منهجية الكتاب على تبسيط آراء الغذامي وتقديم أطروحته بشكل مستفيض في كل قضية، وتفسيرها حين يقتضي الأمر ذلك، وإبراز العلاقات بينها وبين مشروعه الأساس في «النقد الثقافي»، ثم نقدها ومحاولة تقديم بديل عنها. انتهاء بتقديم قراءة في ديوان «كزهر اللوز أو أبعد» لاختبار المفهومين الإجرائيين، البليغ الثقافي والرؤيا الثقافية.

المفاهيم الإجرائية عند عبدالله الغذامي.

ركّز الفصل الأول من الكتاب على محاولة تبسيط الإبدالات النظرية والمفاهيم الإجرائية التي استسعفها عبدالله الغذامي في بناء مشروعه في النقد الثقافي، وقد توقف عند التأكيد على جدية وطرافة تعامل الغذامي مع الإبدالات النظرية الكبرى الممهدة والمؤثرة في النقد الثقافي، والمحددة في (الدراسات الثقافية مع مركز برمينجهام، ونقد ثقافة الوسائل مع جوستاف كاللنر، والتاريخية الجديدة مع ستيفن جرينبلات ولوي مونتروز، والناقد المدني عند إدوارد سعيد، والنقد الثقافي عند فنسنت ليتش...)، التي أعمل فيها الغذامي الكثير من النقد والتجاوز، ولم يستجلبها ليطبقها على النحو الإسقاطي الذي يسم كثيراً من تعامل باحثينا ونقادنا مع النظريات النقدية الغربية التي تصل حد التقديس، وصنع سدنة بخصوصها. لقد تميز تعامل الغذامي مع هذه المرجعيات بالمرونة الكافية، هكذا عاب على الدراسات الثقافية، مثلاً، «فقرها النظري الذي أدى بها إلى تسطيحات جعلتها تتلقى انتقادات كثيرة، وخصوصًا، تركيزها بشكل مغال على العوامل الاقتصادية والمادية، ومن أشكال التسطيح أيضًا تثبيت قيم وأنساق ثقافية، فقط لأنها جماهيرية»[٢]. كما يقف هذا الفصل على تبيين استفادة الغذامي من الدراسات الثقافية ونقد ثقافة الوسائل عند دوجلاس كولنر، اللذين نبها الغذامي لتأثير الأيديولوجيا النسقي الذي يتسرب إلى كل من الهامشي والنخبوي، لا النخبوي وحده كما تقول بذلك الدراسات الثقافية ذات المرجعية الماركسية، التي يعميها انتصارها للهامشي عن الانتباه إلى تسرب الأنساق الثقافية المعيبة إلى بنيته.

كما يظهر الفصل أثر الناقد الأمريكي فنسنت ليتش الذي يمد الغذامي بأهم منطلق في النقد الثقافي؛ أي الانطلاق من النص، ثم تأويله حتى يفصح عن الجوهري داخله؛ أي جعل النص بؤرة اهتمام، وهو ما يظهر في تعريف الغذامي للنقد الثقافي بأنه «جزء من النقد النصوصي العام».

فإنه أهم ما أعترضُ عليه عند الغذامي في هذا الفصل هو مقولة «موت النقد الأدبي»، وأعدُّها صيغة إشهارية، لكنها تُضمّن أنساقًا مضمرة، فالذي يدعو إلى قتل خطاب منافس، لا تخلو شخصيته من رغبة في الإقصاءِ، والقسرِ، والإلغاءِ. والمفارقةُ أنها نفسها القيم التي ينتقدَها الغذامي، ويعدها أشكالاً لما يسميه «الفحولة أو النسق الثقافي»؛ أي عيوب القسر والإلغاء والتعالي. وإن كان الغذامي يتحفظ على لفظة «الموت»، فذلك لا يلغي دلالتها القاسية أو وكدها التدميري الأظهر. ثم إن من أهم الملاحظات التي أراها وجيهةِ أيضًا هي أن الغذامي نفسه عاد إلى مفاهيم النقد الأدبي، القديم ممثلاً في البلاغة العربية، والحديث مجسدًا في النقد الأدبي النصي. هكذا كان الجهاز المفهومي للنقد الثقافي عند الغذامي متحددًا في مفاهيم (المجاز الكلي، والتورية الثقافية، والمؤلف المزدوج، والجملة الثقافية..)، وهو ما يجعل دعوته إلى موت النقد الأدبي غير ذات جدوى، ولكن ينبغي الاعتراف للغذامي بالجسارة النقدية؛ ذلك أنه تحمل عبء محاولة تغيير مفاهيم مصطلحات بلاغية نضجت حتى قاربت الاحتراق في تدقيق مفاهيمها، ومرت بتاريخ طويل من المراس النقدي. غير أن هناك اعتراضات وجيهة إزاء هذا التحول الذي اعتمده الغذامي، وأهمها أن قول الغذامي بمصطلحات (التورية الثقافية، والجملة الثقافية، والمؤلف المزدوج..) تبرئ المؤلف من جريرة صناعة الأنساق الثقافية، وتحملها للثقافة التي هي «المؤلف الحقيقي»، وبالتالي فالمؤلف والمتلقي سيان إزاء هذه الأنساق وهما - عنده - ضحيتها. لكن واقع الحال يثبت أن الأفراد عبر التاريخ جسدوا وصنعوا الكثير من هذه الأنساق؛ يكفي فقط أن الغذامي نفسه يمثل بأسماء أفراد من أمثال المتنبي، وأبي تمام، وأدونيس. وقد وجدت أنه من المهم أيضًا التوقف عند النقاش الذي أثاره مشروع الغذامي، واخترت نموذجين:

- الأول مشرقي: هو عبدالنبي اصطيف من خلال كتابه المشترك مع عبدالله الغذامي «نقد أدبي أم نقد ثقافي؟» ٢٠٠٤.
- الثاني مغربي: هو الناقد سعيد علوش من خلاله كتابه «نقد ثقافي أم حداثة سلفية» ٢٠٠٧.

وهما معا باحثان اتخذا سبيلين مختلفين في مناقشة مشروع الغذامي؛ ففي حين ركز عبدالنبي اصطيف على إظهار انفتاح النقد الأدبي على مختلف المقاربات النقدية ومنها النقد الثقافي، التي أكد على إمكانية تكاملهما، فقد قصر تحديد طبيعة الأدب على النقد الأدبي، ومع ذلك أشار إلى أن وظيفته وأهميته يمكن أن تكون مرتبطة بنشاطية أخرى تضفي عليه مزيدًا من الدقة وتغني آلياته ويعني بها «النقد الثقافي».

وفي مقابل ذلك كان سعيد علوش أكثر جذرية، وعدَّ نظرية النقد الثقافي عند الغذامي مشوهة، مقترحًا العودة إلى ما يراه أصولاً حقيقية للنقد الثقافي التي تعرضت -في نظره- للتزييف والتحريف عند الغذامي، منها على الخصوص أعمال مشال دي سارتو، وأنطوان كومبانيون، والدراسات الثقافية، ودراسات ما بعد الكولونيالية. ومما سجلتُه على آراء سعيد علوش هو كونها مسكونة بمركزية الثقافة الفرنسية، على الرغم من أن أثرها يبقى محدودًا، على أهميته، وخصوصًا مع ميشيل فوكو الذي أثر أثرًا عميقًا في مسار النقد الثقافي. لكن المسار الذي يقترحه علوش لم يكن أهم وأكثر

اتصالاً بالنقد الثقافي مما اقترحه الغذامي، إنه مسار مكمل لكنه ليس بديلاً، فما بالك أن يتهم الغذامي بالتحريف والتشويه.

غير أن ما يمكن أن نعيبه على آراء سعيد علوش في هذا الكتاب نزوعها نحو الشخصنة غير المبررة، وتلفيق كثيراً من التهم للغذامي دون داعٍ علمي لها. ومنها رمي الغذامي بالجهل بالدراسات الثقافة وبمدرسة بيرمنجهام وهوجارت، وقوله: «إن حداثة الغذامي تصدر حكمها بقطع الإيدي والرءوس، وأن النقد الثقافي شريعة حمورابية...»[٣]، وغيرها من الأحكام التي لم ترد عند الغذامي في أي من كتبه أو تصريحاته، بل كان نفسه ضحية لها.

حدود مفهومية.

يصدر الغذامي عن تعريف خاص للشعر؛ إذ يعده في حد قاس «الجرثومة المستترة بالجماليات»[٤]، وإليه ينسب الفقر القيمي الذي أصاب الشخصية العربية؛ أي ظهور «الطاغية الثقافي»، و«الشاعر الشحاذ والمنافق»، ممثلاً لترسخ هذه الأنساق، بـ عمرو بن كلثوم، وأبي تمام، والمتنبي، ونزار قباني، وأدونيس؛ أي الشعرية العربية حتى المنضوية منها ضمن مظلة «الحداثة» في نسختها العربية، التي يعتبرها الغذامي «حداثة رجعية». ووجه تحفظي على حد الغذامي أنه يدعو إلى التخفف أكبر قدر ممكن من بلاغة النص الشعري؛ أي من مما يصنع اختلافية الشعر عن باقي الأجناس النثرية. وهي دعوة لا تخلو من محاولة في التنميط؛ إذ الاختلاف مكون للمابينية التي يدعو إليها النقد الثقافي، وضربها في حد من هذا القبيل قمين بضربة فكرة الأجناس في حد ذاتها، بل إنها دعوة بروكستية تجسد، في عمقها، شكلاً من النسق الثقافي المعيب. ثم إنه لا بد من التأكيد على أن الصورة التي يقدمها الغذامي للشعر، هي صورة مبالغ فيها، وهي تتجنب الإشارة إلى مصدر القوة الحقيقي؛ أي السياسي الحاكم، في تلك اللحظات التاريخية الذي كان يستغل الشاعر لمصلحته، وهو الذي يمنحه الامتيازات إن كان في ضِف السلطة السياسية أو يبعده متى ما أظهر مقاومة أو اعتراضًا أو أسهم في فضح عيوب السلطة وجبروتها. كما أن صورة الشاعر تضررت كما يشير الجاحظ حينما «اتخذ من الشعر مكسبة، ورحل إلى السوقة، وتسرع إلى أعراض الناس»[٥]؛ أي خلاف الصورة التي قدمها الغذامي التي جعلت من قيمة الشاعر مرتبطة بقدرته على الهجاء والنسخ وإخافة الخصوم، فلم تكن تلك الصورة النهائية والمطلقة التي تحدد قيمة الشاعر.

ومنه، فإن حد الشعر عند الغذامي ينطوي على خطورة التنميط التي تفقد هذا الفن القولي خصوصيته، كما أن نسبة شرور الإنسان العربي إليه، حكم يغيب فعالية السياسي التي كانت أقوى وأخطر. وما الشعر إلا قناة تواصلية استثمرها بقوة ودهاء. ومنها جاءت دعوة عبدالعزيز السبيل إلى تبديل مصطلح «الشعرنة» عند الغذامي، بـ «السيسنة»[٦]؛ أي أن العيوب الثقافية وشخصية الفحل الناسخ، كانت بأثر من السياسي لا الشاعر.

وتواؤمًا مع نظرتي إلى مشروع الغذامي باعتباره «متصلاً»، وأن باقي مشروعه هو محاولة رصد تمظهرات الأنساق الثقافية المضمرة في الخطاب، فإني خصصت الفصل الثاني لقراءة كتابه المهم «الفقيه الفضائي»، ولقد حمدتُ للغذامي في البداية جرأته الكبيرة في دخول المدونة الفقهية التي هي مدونة مغلقة، من حيث تحكم المؤسسة الرسمية فيها، ومن حيث تسييجها بكثير من العراقيل والأشواك التي تجعل المتدخل فيها يواجه خطر الإقصاء، التكفير، وحتى القتل، لكن الغذامي المسلح بثقافة فقهية محترمة، جعلته يقدم حدًّا ما بينيًا للفقه بوصفه «ثقافة في الرأي والاختلاف»[٧]. وهو تحديد يلائم توجه النقد الثقافي في إقامة علاقات مبنية على الاختلاف لا الواحدية الجبرية، والانغلاق الذي يجعل الرأي مقدسًا؛ لذلك استتبع الغذامي هذا التحديد رأيًا في

الفتوى الفقهية باعتبارها «رأيًا في الدين»، وليست «رأي الدين» كما يراها عدد كبير من الفقهاء، واعتبارها رأيًا في الدين يجعله إمكانية من إمكانات أخرى يمكن أن يجتهد فيها (العامي) ليقارن بينها، ويتخذ الأنسب منها، استنادًا إلى قراءته الخاصة للظروف والملابسات. والغذامي يرى في «الفقيه الفضائي» وسيلة ديمقراطية للتغيير في الخطاب الديني، والتأثير في المجتمع ليجد طريقه نحو حياة أفضل. لكنني أعتقد، مع ذلك، أن الرهان على «الفقيه الفضائي» لا يأتي دوما بالنتائج المرجوة، فبدلا من أن تشيع ثقافة الاختلاف واحترام الرأي الآخر والتعايش، فقد يفضي إلى أن يكون وسيلة للقتل والتدمير وخدمات الأجندات المؤسساتية المدمرة. ولكم كان الفتح المطلق للفتوى كارثة كبرى، حينما تتخذ وسيلة لتصريف فتاوي قتل المخالفين والتدمير والخراب.

غير أن أهم ما يمكن الوقوف عنده في محاورة الغذامي للمدونة الفقهية، هو أنه يستسعف بعضًا من أدوات النقد الثقافي التي أصلها في كتابه «النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية»، خاصة منها مفهومه الأثير «النسق الثقافي المضمر» الذي يتمظهر داخل الخطاب الديني في مفاهيم: الحجر، حجب الفتوى، مصطلح «العامي»، الرأي المقدس، سد الذرائع... وغيرها، كما أن حديثه عن المؤسسة الرسمية في الخطاب الديني يجد مقابله في الشعر في ما سماه بـ«حكومة البلاغة».

. ومن التحديدات والعلاقات المفهومية الجديدة التي أتى بها الغذامي؛ إعادة تعريف مفهوم القراءة التي هي عنده «مجرد وسيلة إرسال واستقبال»[٨]، لذلك لا يمكن ربطها دومًا بالثقافة، فالمثقف ليس هو من يقرأ فقط، بل الذي يستثمر أية وسيلة لبناء معرفته؛ أي أنه يمكنه استثمار وسيلة أسرع مثل الصورة، التي كسرت، في تصوره، هيمنة النخبة على الثقافة وتحكمها في تصنيف الثقافة والمثقفين، حتى إنه يتحدث عن «دمقرطة الثقافة في عصر الصورة»، التي يشترك فيها الأمي والقارئ، وعلى الرغم من جدية طرح الغذامي ووجاهته، فإن ما يمكن أن نتحفظ عليه، هو تسامحه الظاهر مع «الأمية» التي لا يعدها خطرًا على الأمة.

محمود درويش المتسامي على الأنساق الثقافية.

سبقت الإشارة إلى كوني لا أتفق كلية مع مفهوم «النسق الثقافي» الذي طرحه الغذامي؛ إذ يحمل وزر العيوب النسقية إلى الثقافة، التي تسربها؛ أي العيوب، إلى المؤلف الزائف، بينما هي المؤلف الحقيقي، حسب مفهومه عن «المؤلف المزدوج»، كما أن مقولة لا وعي النسق هي محط سؤال بالنسبة إليَّ، لذلك اقترحت مفهوم «الرؤيا الثقافية» الذي يضم إمكانات أوسع؛ إذ أتصوره بأبعاد ثلاثة، البعد الأول: هو أن الأنساق الثقافية يمكن أن تكون لاواعية، مثلما هي في مفهوم النسق الثقافي، والبعد الثاني: أن الأفراد أنفسهم والجماعات عينها يمكن أن يصنعوا الأنساق المعيبة، وينشروها في الناس خدمة لمصالحهم، والبعد الثالث: هو إمكانية التسامي على هذه الأنساق من قبل المؤلف. وهي الأبعاد التي حاولت اختبارها انطلاقًا من قراءة ثقافية لديوان محمود درويش «كزهر اللوز أو أبعد». ومحمود درويش - بالنسبة إلي - حالٌ شعرية وثقافية يتجسد فيها شرط المؤالفة بين الجمالي وتفكيك الأنساق الثقافية، في اختلاف مع ما طرحه الغذامي حول ضرورة إبعاد الجمالي والنأي عن خطورته التي تدثر الأنساق وتتواطأ معها، كما أن نص درويش يحقق شرط الوعي بالأنساق الثقافية التي يراها الغذامي لا واعية في كل الأحوال، وقد استسعفتُ لهذا الوكد مفهوما إجرائيا هو «البليغ الثقافي»، الذي لا يلغي وعي الشاعر بالأنساق ويمكنه من التسامي عليها، ولقد توقفت بصورة كبيرة عند التشبيه في الديوان،

من حيث تجسيده لمبادئ المغايرة والاختلاف، وحماية الحق في التعدد الهوياتي، بدل المطابقة والتنميط والحظر والنسخ.

لقد أفضت المفاهيم الإجرائية الموظفة في قراءة ديوان «كزهر اللوز أو أبعد» إلى الوقوف على ما يسم تجربة درويش من التجدد الشكلي والقيمي في تجربته الشعرية، وكان الوقوف على القصيدة الباذخة «طباق» التي رثى بها صديقه ومواطنه إدوارد سعيد، الناقد الثقافي الأشهر والموسيقي الملهم، فرصة لاستجلاء طبيعة القصيدة، التي تضمّن رؤيا ثقافية تفكك الأنساق المعيبة، وتحتفي بالأنا المتعددة وبالهوية المفتوحة.

تركيب:

إن كتاب «النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية» إسهام في النقاش الأكاديمي حول «النقد الثقافي»، وهو ينشد الموضوعية في قراءة منجز عبدالله الغذامي ما أمكن، مع محاولة توسيع الجهاز المفهومي للنقد الثقافي وتطوير مراسه. وعلى العموم، فإنه ستتبعه، إن شاء الله، محاولات أخرى لمساءلة أصوله ومفاهيمه الإجرائية. فالاعتقاد راسخ بأهمية هذا المشروع النقدي ودوره في تحرير الشخصية العربية من ترسبات الخطاب التدميري والإقصائي.

الهوامش

١- عبدالله الغذامي: النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ٢٠٠٠.

٢- المرجع السابق، ص٢٠.

٣- يُنظر، سعيد علوش: نقد ثقافي أم حداثة سلفية؟، دار أبي رقراق للطباعة والنشر،الرباط، ٢٠٠٧، ص١٠٠، وص١٢٦.

٤- عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، ص٨٧.

٥- أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٩، جـ٢، ص٥٧.

٦- عبد العزيز السبيل: الشعرنة بين السياسة والشعر، ضمن كتاب: «الغذامي الناقد - قراءات في مشروع الغذامي النقدي»، كتاب الرياض، الرياض، العددين ٩٧- ٩٨، ديسمبر ٢٠١١- يناير ٢٠٠٢، ص٢٦٠.

٧- عبد الله الغذامي: الفقيه الفضائي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدارالبيضاء، ٢٠١١، ص٥.

٨- عبد الله الغذامي: اليد واللسان، سلسلة كتاب المجلة العربية، العدد ١٧٢، ٢٠١١، ص١٦.

كتاب: فهم فرديناند دوسوسير وفقًا لمخطوطاته مفاهيم فكرية في تطور اللسانيات*

(مراجعة علمية نقدية)

خالد فهمي**

مدخل: فرائض تقدير الأبوة الروحية لرائد اللسانيات المعاصرة.

تبدو قضية الوفاء العلمي لرائد اللسانيات المعاصرة بوصفها عملاً غربيًا بامتياز ماثلة في معاودة الحفاوة بمنجز هذا الرائد الفذ من منظور عملي يعيد فرص منجزه، وقرائته قراءة تستهدف إعادة البناء، وتستهدف الضبط، والتقويم لما شاع وانتشر من أفكاره اللسانية العابرة للاختصاصات. وتعيد قضية الوفاء لهذا الرمز التذكير بما يشغله من مساحات في الوعي المعاصر أحد أهم المؤسسين للسانيات والسيميائيات، إن لم يكن أهمهم بإطلاق.

وفرديناند دوسوسير ١٨٥٧-١٩١٣م رمز حقيقي للتغيير الجذري الذي يستند إلى خلفية معرفية مكتنزة، ومنهجية نقدية تملك القدرة على إحداث تحولات عميقة جدًا من نوع الاكتشافات بقدر واضح من أمرين ظاهرين بصورة مذهلة يبدوان فيما يلي:

أولاً: الإدارة الواعية للذات، واختيار المواقف، والتأتي لحماية الاكتشافات العلمية من شغب دعاوى التأثير والتأثر.

ثانيًا: الشجاعة العلمية القادرة على تطوير الأفكار، وتقويمًا لما يحتاج إلى تقويم، والمراجعة المستمرة للمقولات سعيًا إلى وضوحها، وعقلنتها، وصيانتها سياج صلب من الأدلية، وتخليصها من الأفكار السابقة عليها.

وهذا الكتاب جملة تستهدي بمخطوطات هذا الرائد وتستهدف الوفاء العظيم له بطريقة عملية إيجابية.

كتاب «فهم فرديناند دوسوسير وفقًا لمخطوطاته»: مادته، وانتماؤه المعرفي، وقيمته الحضارية.

١- مادة الكتاب:

ضم هذا الكتاب المهم مقدمتين وستة فصول، كما يلي:

* مقدمة المؤلف لويك دوبيكير: أستاذ علم المصطلح وعلوم اللغة في جامعة باريس (٣)، السوربون الجديدة، مؤسس الجمعية الفرنسية لعلم المصطلح، ورئيسها الحالي.

وهذه المقدمة خص بها هذه الترجمة العربية وحكى فيها جزءًا من معاناة تأمل مخطوطات دوسوسير التي تمكن من خلالها من تعديل بعض

* تأليف: لويك دوبيكير، ترجمة: ريما بركة، مراجعة: بسام بركة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥م.

** أستاذ الدراسات اللغوية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر.

أفكاره اللسانية، وتوضيح بعضها الآخر.

- مقدمة الكتاب العامة:
- الفصل الأول: كل ما في اللسان تاريخ.
- الفصل الثاني: اللسان.. نظام قيم قبل أي شيء آخر.
- الفصل الثالث: مقاربات اعتباطية الإشارة.
- الفصل الرابع: اللسان ووعي الأشخاص المتكلمين.
- الفصل الخامس: واقع اللسان: اجتماعي قبل أي شيء آخر.
- لفصل السادس: لابد من أنها سيميائيات.

٢- الانتماء المعرفي للكتاب:

يفتح تأمل هذا الكتاب، والوعي بموقعه الفكري في طموح اللسانيات المعاصر الذي يوشك أن يكون انفلاتًا حقيقيًا من مجموع السلطات المتصورة معرفيًا. السبيل إمام فحص انتمائه المعرفي. صحيح أن التصنيف الضيق يضعه في الصميم من حقل اللسانيات، لكنه خطاب أهدافه، ووظائفه، ومنهجية معالجته لأفكار دوسوسير تنجرف به نحو حقول معرفية أخرى، يمكن رصدها فيما يلي:

أولًا: السيميائيات.

يمثل حقل علم العلامات (السيميائيات) الحقل المركزي الأوسع لمنجز دوسوسير، ومن ثم لكتاب لويك دوبيكير «فهم فرديناند دوسوسير وفقًا لمخطوطاته». يقول دوبيكير في خاتمة الكتاب (ص ٢٥٤): «في نهاية هذه المسيرة تظهر شيئًا فشيئًا ضرورة تحديد موقع الإشارة اللغوية بالمقارنة بأنواع أخرى من الإشارات (العلامات، والرموز... إلخ)»، الأمر الذي يؤدي إلى الانفتاح على «علم لا وجود له في المجالات المعرفية». إنه السيميائيات؛ «وهو علم الإشارات العام وتحتل اللسانيات فيه مركزًا أساسيًا».ومن ثم يكون مركز منجز دوسوسير هو السيميائيات وتمثل الإشارة اللغوية جزءًا من نظام إشارات أخرى أوسع وأشمل.

ثانيًا: الفيلولوجيا.

يعيد هذا الكتاب الجديد الاعتبار للفيلولوجيا، ويمنحنا الثقة الكاملة في الخدمات المعرفية التي ما يزال يرعاها البحث الفيلولوجي. لقد تأسسات فكرته، حول استثمار مخطوطات فرديناند دوسوسير في إعادة فحص أفكاره اللسانية، وتدقيقها، ومراجعتها، وتحريرها، وبيان النقص الذي أحاط بنشرها من طريق تلاميذه: بالي وسيشيهاي وغيرهما. ولا تخلو صفحة من صفحات هذا الكتاب من ظهور المؤشر اللغوي الماثل في مفردة (مخطوطات دوسوسير) الدال على ما تقرره هنا. إن كتاب لويك دوبيكير يقرر في وضوح تام أن زمان الفيلولوجيا ما يزال مستمرًا، وأن الخدمات المعرفية التي تمنحها لعصرنا ما تزال كثيرة جدًا، ومفيدة جدًا في الوقت نفسه. وقد نص دوبيكير على ما يدل على وعيه بقيمة الفيلولوجيا وما أنتجته من إجراءات، من مثل تحقيق النصوص، وتأريخ المخطوطات.

ثالثًا: تاريخ اللسانيات الحديثة.

يوشك أن يكون هذا الكتاب فصلًا مهمًا في تاريخ اللسانيات الحديثة؛ لأنه يتتبع تاريخ تطور الأفكار اللسانية في منجز المؤسس الحقيقي للسانيات في العصر الحديث. هذا الانتماء المعرفي لكتاب دوبيكير تظهر علامات في وعي مؤلفه من ملمحين دالين هما:

أ - صناعة ملحق مهم يعالج تأريخ أفكار دوسوسير موزعة على السنوات بدءًا بسنة مولده ١٨٥٧م، وانتهاءً بوفاته ١٩١٣م، وعنوان ذلك الملحق: نبذة تاريخية فكرية عن حياة دوسوسير.

ب - صناعة ملحق آخر مهم يعالج تأريخ المدونات المخطوطة بيد دوسوسير وتلك التي بيد طلابه، بدءًا بسنة صدور مؤلفه المركزي ١٩١٦م الذي وصفه جزئيًا ألبير رولينغر، وكتبه شارل بالي، وألبير سيشيهاي، وانتهاءً بنشر المخصص لـ دوسوسير ٢٠٠٣م، برعاية سيمون بوكيه.

وقد استقر في ترسيم حدود اللسانيات المعاصرة والنظر إلى تاريخ علم اللغة بوصفه فرعًا من اللسانيات، وواقعًا في الصميم من هذا الحقل المعرفي.

رابعًا: أنساق التأليف.

فحص هذا الكتاب يكشف عن استعادة نوع عريق من الأنساق التأليفية، كان فاشيًا وشائعًا بصورة ظاهرة في تاريخ العلم في حضارة العرب، وهو نسق التأليف على منوال «الحاشية». إن كتاب «فهم فرديناند دوسوسير وفقًا لمخطوطاته» لـ لويك دوبيكير يعيد إحياء نسق الحاشية في تتبعه لنصوص دوسوسير كما جاء في نسخ مخطوطاته المختلفة، شارحًا، ومعلقًا على مضامينها الفكرية اللسانية، ومرجحًا لما يظهر من تعارضات القراءة، ومدللاً على صحة استنباطاته، وترجيحاته بصورة تعيد للدارسين منهجيات بناء الحواشي التراثية، بما هي نسق من أشهر أنساق التأليف المتوارثة في كثير من الحضارات، ولا سيما حضارة العرب.

ومن النصوص الدالة جدًا على ما نقرره هنا قول دوبيكير (ص٤٦): «يجب التقيد بالعمل الممحص والدقيق للدخول بمنهجية صارمة في تحليل مخطوطات دوسوسير... من هذا يجب العودة دائمًا إلى المخطوطات نفسها، وإلى قراءتها مئات المرات حتى الإرهاق. ويجب القيام بذلك ليس عبر تأمل محتواها فحسب، بل عبر استنطاق إخراج الصفحة أيضًا، أو ترتيب الكتابة، أو الإضافات، أو الشطب؛ فكل شيء له معنى». إن إطالة النفس في تأمل النسخ الخطية ودراسة مضامينها، ودراسة مسوّدات المخطوطات «والبقاء أقرب ما يمكن من سياق الجزء» الذي يشرحه المؤلف- كلها عمليات وإجراءات شديدة الاستقرارية في بناء المؤلفات من نسق الحواشي. وكل ذلك يجعل كتاب لويك دوبيكير حاشية بالمعنى الحقيقي على المعلومات اللسانية التي حملتها مخطوطات دوسوسير، ومخطوطات طلابه التي دونوها وراءه! وربما فتح هذا الكتاب الباب أمام حقل جديد للإنسان من التأليفية المقارنة، لفرع من فروع دراسات الأدب المقارن بالمعنى الواسع لهذا الاصطلاح.

٣- قيمة الكتاب.

إن هذا الكتاب في ترجمته العربية يعكس مجموعة من الملامح المهمة التي تكشف عن قيمة حقيقة ومجالات معرفية متنوعة، وهذه الملامح الكاشفة عن قيمته يمكن رصدها فيما يلي:

أولاً: موقع منجز فرديناند دوسوسير ١٨٧٥-١٩١٣م في اللسانيات المعاصرة، والسيميائيات.

ثانيًا: إعادة الاعتبار للمخطوطات التي اكتشفت بخط دوسوسير وخط طلابه.

ثالثًا: النتائج المهمة التي أفرزها تحليل مخطوطات دوسوسير في ضبط أفكاره اللسانية والسيميائية، وفي الكشف عن التطورات المهمة في هذا الميدان.

رابعًا: المنهجية الدقيقة التي قامت على المعايير التالية:

- اعتماد مخطوطات دوسوسير ومخطوطات طلابه وهو معيار مهم جدًا يعرف بجمع النسخ الخطية.
- تأريخ المخطوطات. والمخطوطات المؤرخة قيمة أساسية في رصد التطور التاريخي لأفكار دوسوسير اللسانية.
- تحليل الإضافات، والشطب، واعتماد المسّودات في قراءة مضامين المخطوطات.
- استصحاب السياق المصاحب للنصوص الأساسية في نظرية دوسوسير اللسانية.
- مراعاة التعارضات، ومحاولة تفسيرها في ضوء القرائن والشواهد التاريخية والسياقية المختلفة والمطيفة بمجموع نصوص دوسوسير.

خامسًا: إعادة الاعتبار لعلم الفيلولوجيا، وعلم النشر النقدي للنصوص، أو ما يعرف في التقاليد العربية المعاصرة باسم تحقيق النصوص التراثية، يقول دوبيكير (ص٢٥٣): «إن قراءة مخطوطات

دوسوسير تقلب موازين عدد من وجهات النظر». ويقول (ص٢٥٣): «تسعى المقاربة المعتمدة هنا جاهدة إلى تتبع الترتيب الزمني للمخطوطات، مع المحاولة في أن تبقى قريبة قدر الإمكان من تطور فكر دوسوسير». ومسألة الاعتماد الأساس على المخطوطات، وتحقيق نصوصها، وقراءتها، وتحليلها، ومعالجة التعارضات الماثلة بين بعض النصوص، وتحليل الخطوط، والدرس الكوديكولجي/ المادي للمخطوطات، والإضافات الملحقة بعدد من النصوص، وتحليل الشطوب المختلفة، والمسوّدات؛ كل ذلك يعيد تقدير ما يمكن أن تسهم به الفيلولوجيا في خدمة الحقول المعرفية المختلفة في هذا الوقت من تاريخ العلم.

سادسًا: إعادة تأكيد تجاور أنساق من التأليف، واستمرار القديم منها بجوار الأنساق التأليفية الجديدة. وهو ما يعني عدم اطّراح أنساق بعينها بدعوى قدمها، وانتمائها إلى زمان بعيد.

سابعًا: تجلي القيمة البيداجوجية/ التعليمية، فقد ظهر من تحليل نصوص المخطوطات وتفسيرها، وطرد تعارضها روح بيداجوجية/ تعليمية حقيقية.

فقد كشف هذا العمل عن قيمة استحضار نسق الحاشية التأليفي بوصفه النسق المناسب للغاية المرصودة الماثلة في مراجعة أفكار دوسوسير اللسانية في ضوء مخطوطاته المكتشفة، وفي ضوء مخطوطاته المؤرخة، والماثلة كذلك في ضبط هذه الأفكار اللسانية، وتدقيقها، ورصد تطورها التاريخي. وهذه الغايات المنشودة لم تكن لتتحقق من دون توظيف لنسق الحاشية التأليفي، بما هو نسق يوم على الإجراءات المنهجية التالية:

- تحقيق النصوص التي حملتها المخطوطات.
- تأريخ النصوص من خلال تأريخ المخطوطات.
- تقدير الإضافات وإضافات الإضافات.
- تحليل المسوّدات، وتأمل الشطب.
- تقدير السياقات المصاحبة.
- جمع النصوص المتطابقة تطابقًا جزئيًا، وملاحظة تحليل التعارضات والترجيح بينها.
- شرح نصوص دوسوسير، وبيان مضامينها، وتأويل ما يحتاج إلى تأويل.
- مراعاة المصطلحات المترادفة، وشبه المترادفة في منجز دوسوسير اللساني.

من مجموع هذه المحددات تتضح لنا قيمة كتاب لويك دوبيكير في مجال الكشف عن حقول النظرية اللسانية المعاصرة التي رادها فرديناند دوسوسير. فضلاً عن المكانة العلمية التي يتمتع بها لويك دوبيكير، بوصفه المؤسس والرئيس للجميعة الفرنسية لعلم المصطلح.

من الختام تبدأ الحكايات! خلاصات نتائج فحص مخطوطات دوسوسير.

إن قراءة كتاب لويك دوبيكير: «فهم فرديناند دوسوسير وفقًا لمخطوطاته» يمنحنا كثيرًا من التصويبات لكثير من الآراء والأفكار اللسانية التي شاعت واستقرت منسوبة إلى مؤسس اللسانيات المعاصرة ورائدها، فضلاً عما منحه من اعتبار الفيلولوجيا. وتمنحنا القراءة كذلك رؤية مترابطة لنظريته اللسانية المحددة، وهذا الهدف واضح تمامًا في تحليلات دوبيكير وهو يقول (ص٢٥٣): إن «المقاربة المعتمدة... تهدف إلى استخراج ترابط الأفكار التي قادت دوسوسير إلى نظرية محددة في اللسانيات العامة. هذه النظرية تظهر في النهاية في كل ترابطها من دون أن يستطيع دوسوسير أن يكتبها في كتاب جميل»؛ أي مستخرجة من مخطوطاته. إن فحص مخطوطات المؤسس تكشف عن حقائق أصيلة تتعلق بمنجزه في تأسيس نظريته في اللسانيات العامة بما هي جزء من علم السيميائيات. وفيما يلي رصد لما كشف عنه دوبيكير من خلال الترتيب الزمني للمخطوطات، وفحص نصوصها المختلفة:

أولًا: تمثل الإشارة اللغوية (العلامات اللغوية) جزءًا من نظام من إشارات أخرى تحيط بفحصها السيميائيات، واللغة مركز هذا النظام.

ثانيًا: تكمن حقيقة الإشارة اللغوية في قابليتها للتطور (التحول) وتنعكس تجليات هذا التطور في الصوت، وهي جماع مركب معقد من شكل ومعنى (قيمة) وكشف عنه التحليل الصرفي. «وليس من الممكن تحليل شكل دون معناه» وأن الدال والمدلول متبادلان متوازيان، وهما معًا يكوّنان الواحد بالنسبة إلى الآخر.

ثالثًا: رفض أي ارتكاز لنظرية دوسوسير اللسانية على النموذج الفيزيائي؛ ذلك أنه (ص٢٥٥): «ليس للسان أي ركيزة في الأشياء فهو ليس مادة».

رابعًا: تقع الاعتباطية بنوعيها الجزئية والكلية في الصميم من نظرية دوسوسير، بل إنها «تكوّن قاعدته الأساسية».

خامسًا: اللسان في مراجعات مخطوطات دوسوسير «ليس مجرد نظام». وقد ظل يشدد على البعد النفسي للوقائع اللغوية، وهو ما يكشف عن أهمية الوعي في إنتاج اللغة الإنسانية؛ «وإن الشخص المتكلم هو الذي يربط الأشكال بالمعاني، وهو الذي يفسر باستمرار دور القيمة في اللسان».وهو ما يعني أن اللسان هو أساس عمل علم النفس.

سادسًا: تكشف قراءة مخطوطات دوسوسير عن حقيقة ساطعة تقرر أن «اللغة هي في الواقع مؤسسة» وهذه الحقيقة مرجعها إلى الأهمية التي يوليها المؤسس للبعد الاجتماعي، عندما يقرر أن اللسان إذن شيء اجتماعي للغاية، وهو يتحقق في الكلام.

سابعًا: تكشف تحليلات المخطوطات عن حقيقة حاكمة لإنتاج المعنى، فهي تقرر أن المعنى ينتج من السياق اللغوي والتفسير الذي يمنحه المتكلمون لهذا السياق اللغوي. «وهكذا يلتقي داخل اللسان وخارجه في القيمة (المعنى)؛ القيمة بكونها نتاج اللغة بين الوحدات، هي أيضًا نتيجة التفسير الذي يعطيه الأشخاص المتكلون لهذه الوحدات».

ثامنًا: تكشف المخطوطات عن حقيقة أن السيميائيات هو «العلم الواسع الذي يشمل دراسة العلاقات والرموز والمؤسسات، مثل الزواج والموحفة... إلخ، وحتى دراسة الأساطير»، ويبقى للسانيات «وضع ذو أهمية كبيرة من منظور علم السيميائيات»، لدرجة يقرر معها أن «الواقعة اللغوية ليست لغوية إلا لأنها سيميائية؛ أي محددة في إشارة مكونة من دال ومدلول مرتبطين ببعضهما... ارتباطًا وثيقًا».

تاسعًا: إن فحص نصوص المخطوطات المؤرخة مفيد جدًا في إعادة تنسيب الاكتشافات اللسانية بعد زمان من استقرار نسبتها إلى من جاءوا بعد دوسوسير، لقد كشف تحليل هذه المخطوطات من استقرار النظر إلى الشعور بوصفه محددًا أصيلًا في تأسيس القيمة (المعنى). يقول دوبيكير (ص٢٦٦): «كي يكون من الممكن أن تصنف الوقائع وأن يحدد لكل واحدة منها مكانها الحقيق في اللسان يجب اعتبار ما يبدو أساسيًا للشعور»، وهذا الشعور لا يأتي من فراغ.

عاشرًا: تقود قراءة المخطوطات إلى حقيقة مهمة جدًا تتعلق باطراح دوسوسير للسانيات التعاقبية، لقد رمى جانبًا اللسانيات التعاقبية بصورة متسعة.

إن دراسة الشكل غير منفصل عن المعنى هي الفرضية الصلبة في منهجية دراسة اللسان من منظور تزامني، وربما استدعى ذلك. أحيانًا وفي بعض الأماكن ـ فكرة القيام بتحليل صرفي تاريخ؛ أي أن المعتمد هو الدراسة التزامنية وكان المطروح بصورة ظاهرة هو الدراسة التعاقبية.

لقد كشف دوبيكير عن إحساس ظاهر ظل حاكمًا في أفكار دوسوسير يتعلق بالجهاز الاصطلاحي الذي كان سائدًا للسانيات، وحاجته إلى الاصطلاح، مما يعني أن الأجهزة

الاصطلاحية تمثل عائقًا في كثير من الأحيان يمنع من تطوير كثير من الأفكار. يقول دوسوسير (ص٢٦٩): «إن الحماقة المطلقة في المصطلحات السائدة وضرورة الإصلاح؛ وإظهار من أجل ذلك أي نوع من الأشياء هو اللسان، لا تنفك تفسد متعتي التاريخية». وقد كان دوسوسير من طرف آخر، مقنعًا ومنطقيًا، عندما استثمر في السيميائيات في برهنة السيميائيات؛ فقد كشف تحليل المخطوطات عن استثمار عدد من الصور لدعم البرهنة، وبناء محاور للتفكير اللساني بشكل مناسب، ولعل أشهر الصور التي استعملها دوسوسير في دعم التأسيس لنظريته في اللسانيات العامة ماثلة فيما يلي:

أ - صورة لعبة الشطرنج (النظام).

ب - صورة الورقة (العلاقة اللغوية بركنيها الدال والمدلول).

جـ - صوت السفينة (التطور المستمر للسان).

إن هذه النقاط العشرة تمثل مقدمة لتحصيل المفاهيم الفكرية في تطور اللسانيات من خلال مراجعة ما استقر منسوبًا لمؤسسها المعاصر فرديناند دوسوسير، وهي مقدمة أشبه بمقدمات الأعمال الدرامية التي تستدعي تقنية النكوص، لتتفرغ لرواية الحكاية بتفاصيلها فيما بعد، وصولاً لمرحلة التنوير في هذا العمل الدرامي أو ذاك، وهو مرحلة تفسيرية بامتياز في كثير من الأحيان.

اجتماعية اللسان في المركز.

قادة عمليات تفكيك دوركايم في الحقيقة إلى الكشف عن إسهام أفكاره عن الحقيقة الاجتماعية القاهرة في المنجز التأسيسي اللساني الذي فجَّره دوسوسير، وهو ما عبر عنه لويك دوبيكير بعبارة: «واقع اللسان الاجتماعي قبل أي شيء آخر»(ص١٩٣).

والحقيقة أن تأثير دوركايم يتجاوز حدود التأسيس إلى حدود التقنيات لدرجة يمكن أن نرى في الثنائيات الكافية في منجزه الاجتماعي، كما رصدها محمد حافظ دياب في مقدمته لترجمة كتاب جينيفر ليمان: «تفكيك دوركايم - نقد ما بعد بنيوي»، (ص٢١ -٣١) حضورًا في الثنائيات الواقعة في منجز دوسوسير كذلك، في مثل: ثنائية الدال والمدلول، وثنائية اللسان والكلام، إلى غير ذلك من ثنائياته الشهيرة.

وتتأسس مركزية اجتماعية اللسان كما رصدها دوبيكير في التتابع الظاهر لآراء دوسوسير في هذا الباب كما يلي:

١- إن اللغة واللسان ليسا بشيئين طبيعيين، «ويؤكد أن اللسانيات لا يمكنها أن تكون علمًا طبيعيًا» (ص١٩٣) في قفز شديد الظهور بعيدًا عن النموذج الفيزيائي التفسيري. وهذا الأمر مرجعه إلى الاقتناع بأن اللسانيات «تنطبق على أعمال إنسانية تتعلق بالفرد والجماعة».

٢- اللسان مؤسسة/ سلطة: يظهر من تحليل مخطوطات دوسوسير أن اللغة مؤسسة لا علاقة طبيعية لها بالأشياء، يقول (ص١٩٦): «لكن اللغة والكتابة ليستا مرتكزتين على علاقة طبيعية للأشياء»؛ أي «ليس هناك أي علاقة في أي لحظة كانت بين صوت صفيري ما وشكل الحرف الهمزة [ء]». صحيح أن المقارنة بين مؤسسية اللغة والمؤسسات الأخرى تنتج قدرًا من التشابه، لكنها ترتكز على الفوارق والاختلاق مما يجعل مؤسسة اللغة «مؤسسة بحتة»، والحاكم لهذه المؤسسة هو الاجتماع الإنساني، بحيث يصبح التفسير الظاهر لمؤسسة اللغة هو أن اللسان مؤسسة اجتماعية؛ فلا يوجد لسان إلا من خلال الكائنات الملموسة والجماعات. «ولا توجد مؤسسة اجتماعية أخرى يمكن أن تضاهيه أو تكون مشابهة له». (ص١٩٩). ويتضح مفهوم المؤسسة عند حضور مفاهيم أخرى

كاشفة عنها هي: (أ) الاصطلاح. (ب) النظام. (جـ) القطع. فاللغة اصطلاح اجتماعي. ومن ثم فاللسان إما اجتماعي، وإما لا وجود له.

٣- لا يمكن استبعاد الفردي: يقرر دوسوسير حضور قدرة الفرد على استعمال لسان ما وتحقيقه الفعلي في التبادل الاجتماعي. ومن هنا فإن ثمة واقعة فردية تكتسب القيمة عندما تصبح هذه الواقعة الفرد اجتماعية. ومن جانب آخر فإن إحدى العمليات الأساسية التي تربط بين اللسان والكلام تكمن في البعد النفسي للشخص المتكلم. «إن اللسان بمثابة أخزان الأشكال التي يفكر فيها الذهن أو التي يعرفها»(ص ٢٦٦). أو هو مستودع الأشكال المسموعة والمستعملة ومعانيها، وهو مخزن تعمل فيه الذاكرة ويصل الأمر بدوسوسير إلى أن يقرر ربط اللسان بما هو مؤسسة، واللسان بما هو نتيجة للعمليات النفسية، وينتج الكلام من استمرار عمليات التبادلات بين الأشخاص المتكلمين، والمعبّر عن هذه التبادلات الدائمة هو القيمة، أو حاصل المعنى. والذي يمنح هذه العمليات تجلبها الخارجي هو ترابطها في «نظام» من الإشارات وهو نظام القيم. وأساس القيمة مرجعه إلى القوة الاجتماعية المتولدة من الوسط الاجتماعي، أو على خد تعبير دوبيكير (ص٢١٥): «والواقع أن الجماعة هي التي تخلقها وتعطيها المعنى». وهو ما يعني أن التنفيذ (اللغوي) يبقى فرديًا، وأن ما يمنحه ميلاده واعتماده يبقى اجتماعيًا، وهذا الجسم الاجتماعي هو الذي سيغلب شيئًا فشيئًا. إن ثلاثة أرباع القيمة أو المعنى مولود من زواج الداخلي (الفردي) بالخارجي (الاجتماعي) تكشف تحليلات دوبيكير لمخطوطات دوسوسير أن القيمة أو المعنى تنتج من تفاعل حقيقي بين الفرد الذاتي، والاجماعي الاجتماعي، وهو الأمر الصريح الذي يقرره دوبيكير (ص٢٢٢) عندما يقول: «النتيجة النهائية هي أن القيمة تتكون من صلة الوصل بين الداخلي والخارجي، فهي بالفعل ما يربط بين الواحد بالآخر».

هذه القيمة لديها حياة مزدوجة، من حياتين:

أ - حياة أولى تكمن في أن هذه القيم لا تفتأ تعمل الواحدة بالنسبة إلى الأخرى.

ب- حياة أخرى تكمن في أنها تتخلق ويعاد تخليقها على يد المجموعة.

إنها حقًا نتاج جماعي. وبذلك نرى تمردًا ظاهرًا على النموذج الفيزيقي، فاللسان ليس مادة، ومن ثم فالقيمة ليست نتاج تحكمات المادة. والمدهش أن يتفجر النقاش حول القيمة بما هي نتاج اجتماعي ليصل إلى حدود نفي المجاز، يقول دوبيكير (ص٩٥): «إن معنى كلمة ما يتكون من خلال تقابله مع كلمات أخرى... ولا يمكن أن تكون هناك معان مجازية». ثم يزيد الأمر وضوحًا عندما يقرر أن «واقع تقابل الكلمات المشابهة بحد ذاته هو الواقع الوحيد الذي يحدد صواب الاستعمالات المجازة إننا ننفي في الواقع كونها مجازية».وهو ما يعني - بشكل ما - نسبية المعاني في اللسان.

ولعل هذه النقطة هي المدخل الحقيقي لما أقرره من أن فرديناند دوسوسير هو فاتحة الحدث الحداثي في الثقافة الغربية المعاصرة، تأسيسًا على طرحه لمقولة نسبية المعاني. وهي إحدى المقولات التأسيسية لغياب المرجعيات وتجاوز المعاني، وعدم ثباتها. وهذه النسبية حاكمة لكل أنواع الوثائق، وهي دليل إضافي لاستمرار تأكيد نفي النموذجين البيلوجي والفيزيائي. إن الوحدة في اللسان وحدة خاصة؛ إذ لا يوجد وحدة مادية، فالوحدة اللغوية ليست كما هي الوحدة في علم الحيوان مثلاً. وصعوبة تحديد المعنى الذي يوشك أن يكون «متاهة» ربما يفسر لنا تقرير بلومفيلد- فيما بعد - حول عدم إمكان الوصف العلمي للمعنى،

إن بذرة هذا الشطط أو الانحراف وارد من الإيمان العميق بأن الوحدة اللغوية ليست محددة جوهريًا، على الرغم من ترابط الوحدة والدلالة معًا.

إن الدور أو القيمة يظهر من المميز التصريفي لكل إشارة، وهذه جميعًا مرتبطة بهوية اللسان. وهو ما يجعل المعنى والقيمة المصطلحية مترادفين ترادفًا شبه تام. وهذا التعيين متعدد الأبعاد ربما يسمح بالدعوة إلى التباحث حول التأثير الاعتقادي المسيحي في التأسيس العلمي للوحدة اللغوية والقيمة والمعنى، بوصفها أشياء مترابطة ومختلفة معًا. إن حضور فكرة الأقانيم في حقل العقيدة المسيحية المعرفي ألقى بظلاله على طرح قضية ترابط الإشارة والقيمة والمعنى بوصفها مفاهيم مترابط ومتخالفة أو متفارقة معًا.

٤- اعتباطية العلامة اللغوية - من الكلية إلى الجزئية: إن عدم الربط الحتمي أو المادي أو الفعلي بين طرفي العلامة أو الإشارة اللغوية (الدال/ والمدلول) بات من الحقائق اللسانية المعاصرة التي نشرتها اللسانيات الحديثة بتأثير دوسوسير الطاغي حتى بات الاقتراب منها بأية درجة من درجات التشكيك نوعًا من الجرأة على اليقينيات. والمدهش أن الغوص في تحليل مخطوطات دوسوسير. كما يقرر لويك دوبيكير. أفضى إلى ذلك الاقتراب الذي كان بمثابة المحرمات أو الكبائر في الدرس اللساني المعاصر.

لقد كشف التحليل ظهور نوعين من الاعتباطية هما:

أ - الاعتباطية الكلية.

ب - الاعتباطية الجزئية.

إن الاعتباطية تعني خاصية ما ليس لديه أي رابط ضروري، أو هي خاصية عنصر لغوي أو سيميائي يكون خاليًا من أي رابط ضروري. وفي هذا السياق تفرض صورة (الورقة) حضورها المقرّب إلى حدود الوحدة اللغوية المتكونة من (شكل/ ومعنى)، وهذا التصور للوحدة اللغوية بما هو: (مجموعة صوتية + فكرة) غير قابلة للتقسيم في الحقيقة، وهو الفصل الذي إن تصورناه فقدت الكلمة وجودها. وهذا التصور حاكم لعلم الصرف في اللسانيات السوسيرية بوصفه «العلم الذي يتناول وحدات الصوت المتطابقة مع الفكر؛ والذي يتناول تجمع هذه الوحدات» (ص١٣٠).

إن الإشارات اللغوية تجمع من انصهار شكل ومعنى، وهذا التصور يستدعي كذلك صورة (المنطاد) بما هو شكل مقترح للتعبير عن حقيقة الإشارة اللغوية بمكونيها، فالشكل هو (الدال) وهو غلاف المنطاد، والمعنى (المدلول) هو (الهيدروجين) الذي يطير بالمنطاد. إن أظهر ما تنتجه الإشارة اللغوية هو النظر إليها من منظار الاعتباطية، وهو ما يعبر عنه دوبيكير استنادًا إلى فحص المخطوطات بقوله (ص١٤٠): «إن المعنى لا يبرز خارج الكلمات، وهو ما يعني أن المعنى اعتباطي، واصطلاحي (تراخيص) ومستقل»، يقول دوسوسير في مسوّدة إحدى مخطوطاته: «إن قوة الإشارات تكمن في طبيعتها الاصطلاحية، وفي طبيعتها الاعتباطية، وفي طبيعتها المستقلة عن الحقائق التي تدل عليها». ويخشى دوبيكير بما يفهمه عن دوسيسير فيقرر أن الاعتباطية مفهوم يحيط به مجموعة من التحذيرات هي:

أ- الاعتباطية لا تعني منح الحرية للفرد في اختيار عناصر اللسان؛ فهو خاضع للنظام.

ب- إرث الماضي مفروض على المجتمع بسبب وقائع التطور ويقرر أن العلاقة الاعتباطية تظهر في علاقات هي:

- علاقة الإشارة بالشيء.
- علاقة الإشارة بالفكرة من حيث هي عنصر من التفكير.
- العلاقة الداخلية للإشارة بين الشكل والفكرة.
- العلاقة بين الصوت والإشارة الخطية (الكتابية).

وقد كشف دوبيكير عن مجال جديد يمسيه بحدود الاعتباطية، ويقرر أن الاعتباطية تسود كل مكان؛ فإنه يرى أن المرسل هو من يمنح العناصر اللغوية القيمة والمعنى الواضح، مما يعوّض عن الانطباعية بشكل خاص لدى الشخص المتكلم (ص١٥٠)، كما أن البعد الاجتماعي يقوم بتعويض هيمنة الاعتباطية، وهو الأمر الذي يصل باللسانيات السوسيرية، بعد اكتشاف مخطوطات الرائد، إلى أن تقرر أن الاعتباطية «محددة» بسبب ترابط عناصر اللسان. وهذه المناقشة أنتجت أمرين يمكن التعبير عنهما بما يلي:

أولاً: اعتباطية نسبية.

ثانيًا: اعتباطية مطلقة.

ومما يخفف من هيمنة الاعتباطية ما يعرف بالارتباط التعاضدي/ الارتباطي أو التعاضد النظمي، سواء صنعه التداعي في الذهن، أو صنعه تقارب السلاسل الصوتية بين بعض الكلمات. كما أن وجود بعض عناصر التبرير أو الارتباط بنظام ناتج التاريخ يخفف من الاعتباطية. والتفرقة بين نظامين من أنظمة الاعتباطية هما: الاعتباطية المطلقة والاعتباطية النسبية المحددة إنجاز حقيق للكشف عن مخطوطات دوسوسير بامتياز.

خاتمة

تناولت هذه المراجعة العلمية النقدية لكتاب «فهم فرديناند دوسوسير وفقًا لمخطوطاته» لـ لويك دوبيكير؛ إيمانًا بأن المراجعات العلمية أعمال علمية مركبة تستهدف التحليل، وقد كشف عن حزمة من النتائج المهمة، نجملها فيما يلي:

أولاً: استمرار الحفاوة بدرس الفيلولوجيا، واعتماده في الأكاديميات المرموقة، وإعلان نهوضه بمطالب العلم في العصر الراهن.

ثانيًا: كشفت هذه المراجعة عن بقاء النسق التأليفي المتمثل في نسق التحية على النصوص الرائدة، فهذا الكتاب مثال للحواشي التي ما تزال تعمل عملها في التصنيف المعاصر.

ثالثًا: قاد تحليل مخطوطات دوسوسير إلى ضبط مبدأ اعتباطية الإشارة، وتقسيمها قسمين:

أ - الاعتباطية الكلية المطلقة.

ب - الاعتباطية النسبية المحددة.

رابعًا: كشف تلحيل الكتاب لمخطوطات دوسوسير عن إسهامه المركزي في اللسانيات الحديثة؛ بحيث يمكن أن نرى بعض آراء بلومفيلد عن عدم إمكان الوصفي العلمي نوعًا من استثمار ما قرره دوسوسير عن صعوبة الإحاطة بالقيمة أو المعنى.

خامسًا: تجاوز تأثير دوسوسير ميدان اللسانيات إلى ميادين معرفية كثيرة، وظهر من خلال سطوة الاختلافات، وعدم ثبات القيمة أنه ربما كان واحدًا من آباء الحداثة المعاصرين في الغرب.

سادسًا: كشف تحليل المخطوطات عن نوع من مداية التفكير في كثير من الأفكار اللسانية كان يمارسه دوسوسير إلى قبيل رحيله.

سابعًا: كشف تحليل مخطوطات دوسوسير عن حضور قوي لاستثمار الأمثلة بوصفها وسيلة بيداجوجية (تعليمية) وحجاجية إقناعية لم تفقد قوتها مع مرور الزمن وهو الأمر الذي يظهر في الأمثلة التوضيحية المتمثلة في: لعبة الشطرنج، والمنطاد، والورقة، والسفينة، وقطعة القماش، والجسد والروح، والهواء، والماء... إلخ.

ثامنًا: ظهرت حفاوة لويك دوبيكير بتضبيبات تحقيق نصوص دوسوسير وترميم بعضها للوصول إلى قراءة صحيحة لأفكاره، وهو ما يعني ضرورة العناية بالأثر النقدي للنصوص في الميادين المختلفة.

كتـــاب: السفر إلى ممالك الخيال ملامح وأصوات في الرواية العربية*

سوسن ناجي رضوان **

«السفر إلى ممالك الخيال» إبحار نقدي نحو ممالك الخيال الروائي عبر امتداد الذاكرة الثقافية المعاصرة بهدف قراءة المشهد الروائي في مصر والعالم العربي؛ لذا كانت الرحلة طويلة! بدأتها الناقدة اعتدال عثمان منذ ما يزيد على أربعة عقود، حين قررت أن تنظر إلى الوراء لتلملم أوراقها النقدية المتناثرة -القديمة والجديدة- لتسأل نفسها: «ماذا قدمت عبر هذه السنوات... وهل هناك خيط أو خيوط تنتظم فيها تلك الأوراق، في سياق متكامل؟» (ص ٥٠).

تطمح قراءة إنجازات الكاتبة هنا إلى محاورة المشهد الثقافي العربي المعاصر من خلال قراءة روايات صدرت على امتداد الساحة العربية، وتنتمي إلى أجيال مختلفة، ورؤى إبداعية متباينة عبر قراءة إبداعية، تنطلق من سماء النص المنقود، ثم تحلق في صميم التجربة الإبداعية نفسها كاشفة جذورها الفلسفية والاجتماعية والنفسية، ومحللة أدواتها الفنية التي استخدمها المبدع الأول لتجسيد رؤيته، ثم تعيد النظر في مواطن الأصالة والإحكام الفني لديه.

فالنص النقدي هنا إبداعي، لا يقل إبداعًا عن ذلك النص المنقود، والذي يستجمع فيه مؤلفه موهبته وثقافته ورؤاه لكي يتخلق عالمه على الورق، وفق قوانين جمالية يتبعها أو يبتكرها. ومن هذا المنطلق تتألق اعتدال عثمان هنا بوصفها قارئًا متميزًا في المقام الأول، قادرًا على استجلاء جماليات النص، بل إن نصها «السفر إلى ممالك الخيال» يعد نصًا إبداعيًا موازيًا للنص الأدبي المنقود؛ ذلك أن النص هنا يعيد بناء العالم الروائي جماليًا، وذلك من خلال إعادة تركيب وتفكيك بنائه من جديد. فالسفر إلى ممالك الخيال يعد إذن نصًا نقديًا يقدم وليمة للمتلقي/ الناقد تساعده على امتلاك أدواته النقدية.. بأن تمهد له المقدمات، بل تعطي له الضوء الأخضر لكي يتعلم جماليات السؤال. وتلك هي أولى عتبات النص، تقول: «ما المخيال الروائي... سأقدم هنا قراءة له بوصفه استكشافًا للمحددات الفردية والجماعية المتحكمة في إبداع الصورة واستخدامها في عمليات الخلق... فمفهوم الصورة من هذا الجانب يلعب أدوارًا مهمة في عمليات التخييل والإيهام... ومن خلال هذا المخيال يعيد المجتمع إنتاج نفسه

---

* تأليف: اعتدال عثمان، مؤسسة الهلال (كتاب الهلال)، القاهرة، ٢٠١٦م.

** أستاذ الأدب العربي، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر.

... من خلال الصورة التى يكونها عن نفسه... إن المخيال الاجتماعى عبارة عن شبكة من الصور ... فالمخيال هو عبارة عن بنية أنثروبولوجية موجودة لدى الأشخاص وفى كل المجتمعات... وأهمية الخيال المخيال تبرز في دراسات علم الاجتماع والأنثروبولوجيا لتؤكد أهمية العامل الرمزى ودوره في بلورة الوعي الجماعي وتحريك مسار التاريخ؛ حيث تتلازم ملكات العقل والخيال والذاكرة في التفكير البشري، سواء أكان المجال يتعلق بالإنتاج الفني أم الفلسفي أم الأدبي...» (ص ١٨-٢١).

وتستطرد اعتدال عثمان في تعريفها للمخيال الاجتماعي، وتتطرق إلى عرض مشتقات هذه المصطلحات في المعاجم العربية والفرنسية، كما تستعين بمقولات كبار الكتاب والمنظرين من أمثال: محمد عابد الجابري في كتابه: «نقد العقل العربي» حتى تصل بالقارئ إلى المخيال الروائي، في محاولة دؤبة منها لتسليم المتلقي مفاتيح أولية للولوج إلى النص/ الرواية، وهكذا يتم وضع هذا المتلقي على باقي عتبات النص الروائي بدءًا من قراءة صورة الغلاف.

وانتهاء بتسليمه مفاتيح الصورة الشعرية، ولغة السرد، وكيفية إعادة بناء الذاكرة الثقافية، وجماليات رصد المكان والزمان الروائي، أضف إلى التطرق لقيمة الوعي بماهية المنظور أو الرؤية إلى العالم في النص الروائي، كذلك رصد قيمة الصورة البصرية السينمائية حين تتراسل مع فنون القول النثري والصور الشعرية بما يمثل نوعًا من وحدة الفنون.

وعلى طريقة إعادة تركيب العالم الروائي جماليًا، تقوم اعتدال عثمان هنا بتأطير مفاتيح النص تطبيقيًا، وتشريحه للقارئ، ويظل التلقين هنا هو العلامة الفارقة للنص؛ حيث تستحضر القارئ، بل تملي إلى الناقد أدواته في إطار قراءات تطبيقية لنصوص متباينة مصرية وعربية. على سبيل المثال لا الحصر؛ نجدها تقدم لنا قراءة عن فلسطين في المخيال الروائي، بعنوان: مفاتيح أولى تقول: يقدم إبراهيم نصر الله للقارئ مفاتيح عدة لولوج روايته «زمن الخيول البيضاء»: «بدءًا من الإخراج الطباعي للغلاف الذي يوحي بأنه تم بالاتفاق بين الناشر والكاتب، ومرورًا بعتبات النص الأخرى، مثل: العنوان الفرعي للنص، والعبارة الاستهلالية أسفل العنوان الداخلي، أو الملاحظات التوجيهية في بداية الرواية. كما يقدم الكاتب إشارات أخرى يبثها خلال السرد، منها الاستعانة بعدد كبير من الهوامش ونصوص خارجية منشورة مرتبطة بسياقات الحدث الروائي، فضلاً عن إشارات ختامية بعضها معجمي وبعضها الآخر يتعلق بثبت مراجع الرواية. يضاف إلى هذا كله التشكيل الطباعي المختلف لأجزاء معينة في السرد، تمثل شهادات شفهية حقيقية تمتزج بالمتخيل الروائي. ولعل هذا التنوع الكبير في النصوص الخارجية المحاذية للنص الروائي يرتبط بحركة المخيال التي تنحو إلى المشهدية البانورامية والتصوير الملحمي لحياة أجيال متعاقبة في قرية (الهادية) الصغيرة، على امتداد فترة تاريخية منذ نهايات الحكم العثماني حتى سقوط فلسطين» (ص٥٩).

وتستطرد اعتدال عثمان في تشريحها للنص وتلقينها المتلقي أدواته فتبدأ بالعنوان الرئيس للرواية إلى جانب صورة الغلاف، بوصفهما يبرزان: مركزية الخيول في النص ولونها بكل ما تحمله هذه الصورة من إيحاءات قارة في المخيال الاجتماعي حول مكانة الخيل في التراث العربي، ودلالة اللون على النقاء والصفاء على المستويين القيمي والبصري.. وهو ما سيكتشفه مخيال القارئ العادي من خلال الاسترسال في القراءة؛ إذ سيجد الخيل مخلوقات أسطورية لها شخصيات مستقلة وبطولات لا تقل عن البشر، بل أحيانًا تتفوق على بعضهم أخلاقيًا. أما القارئ المتخصص فيستطيع أن يجد في هذه العتبة الأولى للنص دلالة أخرى، خصوصًا إذا ما

قرأ العنوان الداخلي للرواية «زمن الخيول البيضاء»، وأسفله عبارة «لقد خلق الله الحصان من الريح... والإنسان من التراب»، ممهورة بعبارة «قول عربي»، ثم عبارة أخرى هي: «والبيوت من البشر» ممهورة بكلمة واحدة هي «إضافة».

إن تأمل هذا الاستهلال يضعنا مباشرة في قلب التقنية الروائية في النص الذي ينقسم إلى ثلاثة أجزاء: الريح، والتراب، والبشر. بل إن هذا الاستهلال يعطينا مفتاحًا للغة السرد التي ترسم صورة شعرية للحصان الذي خلق من الريح، فيما يمثل الجزء الثاني من العبارة ما استقر في وجداننا حول خلق الإنسان من تراب ببعديه الديني والعربي معا. أما الإضافة اللاحقة والبيوت من البشر فتفتح باب القراءة على حكايات البشر في بيوت «الهادية» التي تتعاكس على مرايا جدرانها حكايات آلاف القرى الفلسطينية بسكانها وتفاصيل حياتهم، بأحزانهم وأفراحهم وتراثهم الشعبي ومأسي استلاب الأرض والإبادة المخططة.

على مستوى آخر يلعب هذا الجزء الأخير من العبارة الاستهلالية على وتر خفي يمهد لما سيضيفه المخيال الروائي إلى الوقائع التاريخية من خلال النسيج السردي. فالكاتب هنا يوحي بأنه سيعيد إنتاج التاريخ من منظور فني، وسيقيم علاقات سردية، لم يكشف عنها بعد، بين هذا القول العربي المأثور وإضافته الخاصة المعبرة عن رؤيته.

أما دلالة العنوان الفرعي للنص «الملهاة الفلسطينية» فيظل ملتبسًا ومعلقًا حتى نهاية الرواية، لكنه يقوم بإثارة مخيلة القارئ الذى قد يعرف شيئًا عن مفهوم الملهاة بوصفها كوميديا تشتمل على أحداث مضحكة ونهاية سعيدة، كما أنه لا يمكن أن يجد في كل ما يرتبط بضياع فلسطين إلا عكس هذا المعنى، لكن النص المحاذي في ختام الرواية يشير إلى دلالات معجمية مغايرة تمامًا للمعنى الأول؛ إذ تحيل كلمة الملهاة ومشتقاتها في «لسان العرب» إلى معان كثيرة منها «الولع بالشيء والائتناس بالحديث والإعجاب به، ومن مشتقاتها العطية.. إلخ، وهذا الانقلاب المفهومي يدفع القارئ إلى إدراك مغزى الرواية في ضوء جديد، وكذلك يضيف لدى القارئ بعدًا يرتبط بالدلالة الكلية للنص الروائي فكما أن المفهوم الشائع لكلمة ملهاة ينقلب تمامًا على نفسه بعد البحث والاطلاع، كذلك فإن الأحداث التاريخية المعروفة تحتاج إلى إعادة نظر، فلا تؤخذ بظواهرها التي قد تكون مضللة أو محرفة، كما أن الحدث الروائي الذي ينوس بين الوثيقة والشهادات الشفهية لشهود عيان والمتخيل الخاص بالكاتب، قد يصحح أخطاء شائعة ويسلط الضوء على جوانب معتمة أغفلها التاريخ المكتوب» (ص٦٠-٦٢).

هكذا تفكك اعتدال عثمان إشكاليات النقد المعاصر، وتحلل مسيرته، وتنتهي إلى أنه أخذ يراجع مكوناته، ويعيد النظر في آليات تفكيره وطرق تعبيره... وتتبنى هذه المراجعة تفكيك البنيات السائدة، مع إبراز متناقضاتها ومحاولة التوصل إلى بنيان موازية، مضادة وناقدة لأنماط الوعي القائم طموحًا إلى تأسيس وعي نقدي جديد.

وصاحب هذه النزعة إلى التفكيك نزعة أخرى مؤداها البحث عن الهوية أو الذات باستنطاق الذاكرة الحضارية، للبحث عن مكوناتها المصرية عبر التنقيب عن الأساطير، واللغة الصوفية، والقصص التراثي.

هكذا تؤسس اعتدال عثمان لنظرية نقدية: منطلقها هو إعادة النظر في مفاهيم ومصطلحات نقدية مستقرة، كالمخيال الروائي، والرؤية المركزية، وعتباتها هى تأهيل المتلقي من أدواته لقراءة الذاكرة الثقافية، وتشريح النص في صورة طرحها لعدد من القضايا والتي تراها مفاتيحًا للنص، وتبدأ بطرحها: سؤال الهوية كما في (ص ١٧٤ وحتى ص٢٨٦). تقول: «أستطيع أن أقول إن إلحاح سؤال الهوية هو الشاغل الأساسي الذي يطبع وعي الناس على

المستوى الفردي والجماعي، مما يشير إلى أزمة ثقافية نتجت عن التغيرات المتلاحقة التي اجتاحت العالم العربي خلال حقب متعاقبة، دون أن يصحبها تغير في بنية الوعي التي يمكننا من خلالها إقامة التوازن بين خصوصية الذات الحضارية من ناحية، وضرورة التفاعل مع الآخر من موقع التكافؤ والندية من ناحية أخرى. فما زلنا منذ مطلع القرن العشرين نعود إلى طرح سؤال الهوية دون أن نصل إلى إجابة شافية، تدفع بمجتمعاتنا إلى الأمام. وتسترد الفرد من الضياع والتمزق بين التناقضات المتجاورة في مختلف جوانب الحياة ... ومما يزيد الأمر صعوبة أن نجد أنفسنا الآن أمام السؤال نفسه، ولا نزال نبحث عما ندفع به مخاطر العولمة المهددة باجتياح الخصوصيات الثقافية على امتداد العالم».

وتمثل رواية «قطعة من أوروبا» لـ رضوى عاشور جماليات التحليل والذي يفعل الإجابة عن سؤال الهوية، «وضرورة إعادة قراءة التاريخ بهدف إعادة بناء الذاكرة الوطنية وتخليص نظمنا المعرفية من التشوهات التي لحقت بها؛ الأمر الذي أفضى إلى عجزنا الراهن عن إنتاج نظام معرفي يوائم احتياجاتنا العاجلة، ومن خلال إعادة قراءة التاريخ. ومن ثم إعادة كتابته، نستطيع نحن، والأجيال التالية، أن نعرف أنفسنا، كما نعرف أن للتاريخ أكثر من قراءة واحدة، وكذلك فإن لتحديث المجتمع أكثر من سبيل. لكن التحديث المنشود في عالمنا العربي لابد أن ينبع من الداخل وبدوافع ذاتية، ولا يفرض من الخارج أو من سلطة أعلى، على نحو ما تصور الخديوي إسماعيل، فعزم على أن يجعل مصر (قطعة من أوروبا)، وهو العزم الذي تحقق بمظاهر التحديث الشكلية من قصور وطرق وحدائق دون أن تتغلغل معاني الحياة العصرية في وعي الناس بالعمق الكافي، لذلك كانت هذه المظاهر نبتًا بغير جذور، سرعان ما اقتلعته الظروف المتغيرة، ولم يصمد أمام التحدي الحقيقي الذي مثله المستعمر. إنه طريق لم يختره المصريون بمحض إرادتهم الحرة، وخطوات قطعوها. فرضت عليهم فرضًا بغير اقتناع حقيقي، مما أدى إلى تشوه بنية الوعي التي يرتكز عليها موضوع الهوية» (انظر رواية «قطعة من أوروبا» لـ رضوى عاشور، ص١١٥).

«إن الاقتراح الروائي للإجابة عن سؤال الهوية هنا يفيد [المتلقي بل يقدم إجابات بقيمة]، إعادة قراءة التاريخ أو القول بوجود سبل متعددة تقود إلى تحديث البلاد وطرق لا تقل تعددًا للتقدم، يستلزم أولاً معرفة زمن "الأنا" ومعرفة زمن (الآخر) في الوقت نفسه؟ لكن دون الخلط بينهما؛ لأن هذا الخلط لابد أن يفضي إلى تشوه الهوية، معرفة الذات إذن؟ هي المعرفة الضرورية السابقة على أي معرفة ممكنة وضرورية بالآخر. ذلك هو السبيل إلى تفاعل وتكامل يمكن أن يقوم عليه حوار الحضارات الذي لابد أن ينبني على الندية والتكافؤ» (ص١١٣ - ١١٦).

هكذا تبدي اعتدال عثمان جماليات السؤال في قراءتها لسؤال الهوية في رواية رضوى عاشور، من حيث استنطاقها النص وإعادتها قراءة التاريخ أضف إلى تقديمها إجابات شافية بهدف جدوى استرداد الهوية، وتلقينها المتلقي كيف ينقب عن ذاته في التاريخ، وقيمة ذلك، وإشكالية قراءة التاريخ من الخارج. إن جماليات الطرح النقدي هنا تعود على القارئ بقراءة تفسيرية للنص والواقع والتاريخ معًا، والمحصلة هي الوصول إلى معنى، وقيمة، وحل لمشكلات وجودية تؤرق الإنسان العربي. وتلك هي القراءة الإبداعية التي تقدمها اعتدال عثمان لرواية رضوى عاشور، والتي من شأنها أن تقدم رؤى استشراقية للواقع والنص معًا وحلولاً جذرية تؤرق الإنسان وينجح الفن في أن يقدم حلاً وخلاصًا لها.

ثم نراها تحلل مسيرة الرواية، وتعرض لإشكاليات النقد ورموزه منذ العصر الحديث وحتى يومنا هذا تقول: إن المتابع لمسيرة الرواية المصرية الحديثة لابد أن يتوقف أمام اتساع رقعة المتغيرات التي توالت خلال الحقب الأخيرة على هذا النوع الأدبي، بعد

أن مر بمراحل الريادة والتأسيس عند محمد حسين هيكل، وتوفيق الحكيم، وطه حسين، وعبدالقادر المازني، ويحيى حقي، وفتحي غانم، فضلاً عن أعمال نجيب محفوظ الشامخة، ثم تستطرد بنقدها العقل العربي وتقرر مراجعته فتقول: «لقد بدأ العقل المبدع يراجع مكوناته وآليات تفكيره وطرق تعبيره، وتجسدت هذه المراجعة في نزعة انتقادية واضحة تناولت بالتشريح أسباب النكسة، وجذورها الفكرية والسياسية والتاريخية والاجتماعية، وظهر نزوع أكثر وضوحًا إلى تفكيك البنيات السائدة وإبراز متناقضاتها ومحاولة التوصل، عن طريق المتخيل، إلى بنيات موازية، مضادة وناقدة لأنماط الوعي القائم، وطامحة لتأسيس وعي جديد، ينبع من الحاضر المعاش ويتفاعل مع حاضر مأمول» (ص١٢٣).

ثم تعرض لتطوره كعقلية نقدية تأثرت بالبنيوية حتى وصلت إلى التفكيكية، وصاحب هذه النزعة التفكيكية نزعة أخرى تبلورت حول البحث عن مكونات الهوية وتأكيدها، عن طريق استنطاق الذات الحضارية الشخصية المصرية عبر تاريخها الطويل، والاستفادة من أشكال القصص التراثية. واللغة الصوفية والتنقيب في طبقات الوعي الحاملة لتراث مصر، متعدد الروافد، ولأساطيرها ولفنها الشعبي، رحم الوجدان الجماعي وذاكرته الأم، ولقد أدت هذه التغيرات، على مستوى البنية الفكرية، إلى جرأة في تناول التابوهات التي كان الآدب يتحاشاها، فتخطى المسكوت عنه جدار الصمت وعبر عن نفسه دون رهبة.

ثم يأتي دور تحليل اعتدال عثمان للرواية الشعرية، أو هذا النمط من الكتابة التي يتخلص فيها الحدث من المسار الخطي التتابعي، وحيث يتخلص الحدث من رصد الوقائع المتتابعة للواقع، وتكون نقطة البداية متداخلة مع نقطة النهاية فالوسط، وتتخلى اللغة عن طابعها الإخباري.

تفند اعتدال عثمان لهذا الشكل الأدبي جمالياته شكلاً ومضمونًا، وترصد لملامحه بالتفصيل بغية تعليم المتلقي وتقديم التفسير المبسط للنقاد، أضف إلى الرؤية التطبيقية التي تقدمها لعدد من كتاب الرواية الشعرية: تقول اعتدال عثمان: «إن طرق التقنية في الرواية الشعرية، سواء من ناحية تغير مفهوم الحدث أو استخدام اللغة المجازية، إنما تؤدى وظيفة معرفية وفنية في آن واحد، فالمعرفي يحتاج إلى مراجعة مستمرة وإعادة نظر واختيار بين احتمالات، ولن يتيسر ذلك إلا إذا أثار الكاتب انتباه المتلقي وخالف توقعه، وكذلك فإن الفني يحتاج إلى خلخلة ركائزة السردية الخطية التي لم تعد ملائمة لتعقد مسارات الحياة في هذا العصر وتشابكها، ولغتنا الفنية تتيح لنا إمكانات تعبيرية لا حدود لها إذا ما خصبت بالشعر».

وتقول عن الرواية الشعرية إنها: «تتحول في السياق الروائي إلى نص جديد، يحمل بعدًا فكريًا وثقافيًا مهما، ويتمثل هذا البعد في بحث مضن عن الذات من خلال الآخر، وهذا الآخر ليس إلا صورة للذات في تعددها وتوزعها في أزمنة وأمكنة تستقر فيها الذات أو لا تستقر، تعيش فيها أو تتخيلها أو تحلم بها، إنه يحدث في الأساس عن الذات الحضارية المصرية، واستنطاقها بتجلياتها الفرعونية والقبطية والإسلامية، في حاضرها وماضيها، وانفتاحها على ثقافة العصر وقضاياه الفلسفية، واللغة هنا تظهر بوصفها أداة البحث والاستنطاق وغايته جميعًا» (انظر: ص١٣١ – ١٤٠).

ثم تنطلق اعتدال عثمان إلى النص الفانتازي، مُعرفة إياه، ومقدمة لجمالياته -خاصة حين يقدم مجازيًا- أدوات تفكيك الأبنية الثابتة والراسخة، في مقابل تقديم الرؤية البديلة أو العالم الموازي، بهدف تقديم رؤية الكاتب والتي يراها إيجابية عن العالم، تقول: «ويتيح جو الفانتازيا والحركة الحرة للخيال استحضار شخصيات معاصرة وتاريخية،

لا فرق بين الحي الذي مازال يسعى ومن غادر الحياة، فللجميع حضور متساو في النص، فضلاً عن أن الموجودات تكتسب صفة البشر فتتحدث النخلة ويتحدث الحجر إلى غير ذلك، بينما تقوم الفانتازيا بدور مهم في النص الروائى حيث تنهار الحدود بين الواقعي والمتخيل، وتنقلب النسب والمعايير، وتصبح الفانتازيا، على هذا النحو، أداة لتفكيك الأبنية السائدة وطريقة فنية لبناء عالم مواز، يعبر عن رؤيا الكاتب والقيم التى يراها إيجابية في الحياة». ويتسع الإطار المرجعي للنص عن طريق استقطاب النصوص التراثية متعددة المصادر، وعلى حين تتفاعل هذه النصوص في السياق الروائي. فإنها تؤدي وظيفة مغايرة لوظيفتها الأولى، كما سبق أن أشرت في فقرة سابقة.

إن اللغة التراثية المتسامية تستخدم اليومي الواقعي والمعيش النسبي، فتضفي التسامي على وقائع السيرة الذاتية، ووقائع السيرة التاريخية المعاصرة، وإذا كانت اللغة الشعرية المجازية تتداخل مع اللغة النثرية الإخبارية، فإن استخدام اللغة التراثية لتقديم اليومي المعيش؛ مما يجعل المطلق يكتسب سمة واقعية، وكذلك فإن الواقعي يرتفع إلى مرتبة التسامي.

أما إذا حاولنا التأويل والاختيار بين احتمالات يشير إليها النص، فإنني أتصور أن الكاتب يسعى إلى تجسيد ما يحضر من الذاكرة بصورة متسارعة نتيجة التغيرات المتلاحقة، ويضفي عليها نوعًا من القيمة ترتبط بالذاكرة الثقافية؛ إنها الذاكرة الثقافية في أبعادها التراثية والتاريخية، البعيدة والقريبة، وهي بعدها الذاتي والموضعي الذي يحدد موقف الكاتب الاجتماعي والثقافي. ويظهر الزمن في هذا العمل بوصفه محور الذاكرة الثقافية، إنه التاريخ الذي يتم استرجاعه وربطه بالحاضر، من أجل أن يمتد إلى مستقبل يحمل القسمات الفكرية والثقافية لهذا الوطن.

وهكذا نرى أن آفاق الرواية المصرية أخذت تتبلور حول البحث عن مكونات الذاكرة الثقافية، ويتصف هذا البحث بوعي نقدي، يتوزع بدرجات متفاوتة على الأعمال الروائية التي ذكرتها، والتي لم يتسع المجال لذكرها. وتتمثل مكونات هذه الذاكرة في مؤشرات ظهرت في الأعمال السابقة أوجزها فيما يلي:

أولاً: الزمان في أبعاده التراثية والشعبية والتاريخية البعيدة والقريبة؛ أي ما يمثل العمق الحضاري بطبقاته المتعددة وامتداداته الراهنة.

ثانيًا: المكان بوصفه بؤرة لهذه الذاكرة. تستقطب إليها المدرك الثقافي الآن، كما يتقاطع عبرها التاريخ وعلاقات الناس.

ثالثًا: الربط بين السياسي والاجتماعي والثقافي ويتخذ مسارين، يتجه المسار الأول إلى تفكيك البنيات القائمة، عن طريق التهويل، أو التضخيم في إظهار متناقضاتها والتخلي عن معايير القيم الجاهزة، والتهوين من شأنها، ومخالفة توقعات القارئ بما يعتاد وينتظر ويألف، وتوظف الفانتازيا لتحقيق هذا الغرض، أما المسار الثاني فيستشرف إعادة تركيب هذه البنيات وترتكز على النظرة التعددية، فيما يسمى بـ «ديمقراطية القص» أو شرعية الوجود المتكافئ للشخصيات الروائية، وحقها في التعبير عن لهجاتها الاجتماعية المتباينة، وخلفياتها الثقافية المهمشة، كما ترتكز إعادة التركيب على استنطاق المسكوت عنه في وعي الشخصيات الروائية وفي لا وعيها، فضلاً عن إشراك القارئ في إنتاج النص الأدبي عن طريق التأويل والاختيار بين احتمالات المعنى.

رابعًا: محاولة التوصل إلى الصيغة الجامعة لخصوصية الثقافة المصرية العربية من ناحية، وحقائق العصر ومتغيراته الثقافية والفكرية العالمية من ناحية ثانية.

وتلك الصيغة المركبة المتفاعلة أو Synthesi تمثل أفق الرواية، بل أفق الثقافة المفتوح على المستقبل. جدير بالذكر الإشارة إلى ظاهرة روائية فرضت وجودها على الساحة الأدبية في مصر، وتتمثل في الرواية القصيرة «النوفيلا»، وهي تجمع بين خصائص الرواية الانتقادية ذات البعد السياسي والاجتماعي والرواية الشعرية، وإن تميزت بالتكثيف والتركيز (ص١٣١-١٤٠).

ولا تنسى اعتدال عثمان الخطاب النسوي، وتصفه بأنه خطاب الصفوة كمعادل موضوعي لخطاب الصفوة من الرجال، وهذا الخطاب هو خطاب النسوة المنفيات المستبعدات بالسجن أو الجنون، حيث تقدم الكاتبة من خلالهن خطابًا مغايرًا يسعى إلى انتزاع نصيب المرأة من خطاب القوة والامتياز والتفوق، والنموذج المختار لهذا التطبيق هو رواية سلوى بكر «العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء» (ص٢٩٧-٣١١).

ترصد اعتدال عثمان هنا إفادة هذا الخطاب بل استثماره الاستراتيجيات «الفكرية والأدبية التي تخدم هدفها. فتقوم بالتحكم في الخطاب القصصي عن وعي تام في مواجهة سيطرة الخطاب المتسم بالنظرة الأحادية المركزية، وفى مواجهة سطوة الواقع تلجأ الكاتبة إلى القوة التدميرية للخيال فيما سميته في دراسة سابقة عن كتابات المرأة بـ (سلطة التخييل مقابل سلطة الواقع). وعن طريق التخييل تقوم الكاتبة بالكشف عن التناقضات التي تشتمل عليها الأبنية الذهنية السائدة في الثقافة والمجتمع، مما يؤدي إلى تفكيك التلاحم الظاهري لهذه الأبنية ذاتها» (ص٣١٠).

«وإذا اتفقنا على أن تحكم الكاتبة في الخطاب القصصي يرمي إلى نقد النظرة الأحادية ونقضها، فإن المفارقة الساخرة المتضمنة في الرواية كلها تؤدي إلى رفض الجزم بنتائج أو تأسيس حقائق نهائية ثابتة، فليس الغرض هنا تقديم خطاب السجينات المستبعدات، أو تقديم خطاب الجنون، بوصفه بديلاً، يحل مكان الخطاب الأحادي، بل إن المفارقة الساخرة تعمل طوال الوقت على التهوين والتهويل، بمعنى نقض وتقويض أبعاد النسب المألوفة التي تقاس بها الأشياء داخل السجن وخارجه. ويؤدى تقويض النسب المألوفة إلى ظهور حقائق عدة بدلاً من حقيقة واحدة نهائية وثابتة». (ص٣١٠) وتستطرد اعتدال عثمان في بث تنظيرها لمفهوم النهايات ورؤاها النقدية، فتقدم تحليلها للنص في ضوء رؤيتها النص ومفاهيم وجماليات النهايات كأداة فاعلة في تشريح النص تقول: «النهايات اسم بصيغة الجمع، وهو عنوان بسيط مقتصد لغويًا، لكنه عميق الدلالة في آن. فالنهاية معجميًا تعني غاية الشيء ومنتهاه وأقصى ما يمكن أن يبلغه. أما إذا تعددت النهايات، فلابد أن تحملنا إلى معان مجازية تحتاج إلى تأويلات مكافئة للكثرة والتعدد، وفي مجال الإبداع الروائي لا نستطيع أن نختزل العنوان في وظيفة أحادية الاتجاه، فالعنوان علامة لغوية مهمة تشكل جانبًا مما يطلق عليه عتبات النص، وذلك بحكم موقعه الطباعي على الغلاف؛ ولأنه يحيل إلى كتابة أدبية تتشكل من خلالها الرموز والإيحاءات، ولاشك أن عنوان "النهايات"، على الرغم من بساطته الخادعة. يحيل إلى المبدع نفسه، كما يحيل إلى المتلقي الذي سيعيد إنتاج دلالة العمل في أثناء القراءة وبعدها... إن (النهايات) عنوان يثير فضول المتلقي ويدفعه إلى التفكير في إيحاءات متكاثرة، مكتنزة بالاحتمالات، كما يجعله في حالة توقع لاستقبال النص. أستطيع أن أقول إننا في أثناء فعل القراءة وبعد اكتمالها نجد قرائن نصية متعددة تخالف تلك التوقعات التي يوحي بها العنوان للوهلة الأولى بينما تكتسب دلالة النص أبعادًا جديدة، وهو ما سنحاول البرهنة عليه في هذه القراءة» (ص٢٠٤- ٢٠٥).

هكذا تعبّد اعتدال عثمان - للمتلقي وللناقد- الطرق الوعرة في قراءة النص، تارة بالتنظير لأصول المصطلحات، بل إعادة النظر في قراءة بعض النظريات الأدبية والنقدية المستقرة، وتارة أخرى بالتحليل لمبْنى النص لإعادة هيكلة العالم الروائي وتعليم المتلقي والناقد أدوات تفكيك بنائه بإعطائه مفاتيحَ أوليةً للولوج إلى النص الروائي، وهكذا يتم وضع المتلقي/ الناقد على عتبات النص من خلال إعادة القراءة لمفاهيم بعينها مثل:

١- المخيال.
٢- سؤال الهوية.
٣- سؤال التاريخ.
٤- اللغة التاريخية.
٥- الذاكرة الثقافية.
٦- الرواية الشعرية.
٧- رؤية العالم.

وتتوزع فصول «السفر إلى ممالك الخيال» على جزأين: الأول يحكى عن تحولات السرد في الرواية العربية، «لدى عدد من روائينا العرب بصفة عامة، وكيف التحول من مركزية البطل الروائي في كثير من النصوص إلى ما يمكن أن يسمى بـ «ديمقراطية القص»، أعني توزع المنظور الروائي بصورة متساوية على شخوص الرواية في مقابل تواري الراوي المهيمن، والذي كان بمفرده يمتلك -من قبل- الحقيقة الكلية».

وينساق هذا التحول على بنيه القص فالحدث، تقول: «فلم يعد الحدث في كثير من النصوص التي تناولتها يتبع المسار الخطي التتابعي المتسلسل من نقطة بداية تصور واقعة روائية ما تقود إلى نقطة تالية، وهكذا حتى النهاية. إننا نجد مفهومًا بديلاً لحدث روائي ينقسم إلى وحدات سردية أو متواليات سردية منفصلة ومتصلة، تتسم كل وحدة منها باستقلالها النسبي. لكنها تشكل مع الوحدات الأخرى سياقًا روائيًا تتداخل فيه البدايات والنهايات، وتتقاطع الرؤى عن طريق راوٍ واحد متعدد الوجوه، أو عن طريق تكرار الحدثُ الرئيس في وحدة ما بصورة مختلفة تحمل دلالة مغايرة لهذا الحدث نفسه في وحدة أخرى» (ص ١١). «إن هذه التحولات في مفهوم الحدث واستخدام اللغة المجازية وتفاعل القارئ معها لإنتاج دلالة النص يعد خبرة معرفية لا تقل عن الخبرات الحياتية الأخرى، بالإضافة إلى الوظيفة الفنية؛ فالمعرفي يحتاج إلى مراجعة مستمرة، وإعادة نظر، واختيار بين احتمالات، وترجيح أحدها وفقًا لمتغيرات الواقع، وذلك لا يتاح إلا إذا أثار الكاتب انتباه المتلقي، ودفعه إلى التفاعل والمشاركة بدلاً من التلقي السلبي، وكذلك الجانب الفني يحتاج إلى استجابة لتحولات الواقع بصورة تؤدي إلى نقض ركائزة السردية الخطية التي لم تعد تستجيب لتتبع مسارات الحياة وتعقدها، بالإضافة إلى نزوع تقني واضح في عدد من النصوص إلى توظيف فني لخصائص مستعارة من فنون أخرى غير قولية في تقنيات السرد. مثل السرد الذي يستخدم اللغة البصرية، على نحو ما نجد في كتابة السيناريو السينمائي أو تجاور وحدات سردية متناغمة فيما يشبه الكولاج التشكيلي، أو اعتماد طرق التأليف الموسيقي السيمفوني في بناء العمل الروائي، وذلك فيما يسمى بتراسل الفنون وتأثيرها المتبادل، مما يقتضي اتساع آفاق التلقي لاستيعاب هذه المتغيرات» (ص١٢).

هكذا يتوازى النص النقدى «السفر إلى ممالك الخيال» مع النص المنقود إبداعيًا، لتتصدر اعتدال عثمان نصها بصفتها قارئًا متميزًا في المقام الأول، تقول: «لا يملك الكاتب/ الراوي الحقيقة الكلية من أول العمل الروائي إلى نهايته؛ لأن الحقيقة لها أوجهٌ كثيرة نسبية متغيرة، لذلك يتخلى الكاتب عن سلطته النصية لرواة متعددين، يقدمون أوجه الحقيقة من خلال وجهات نظر متعارضة كليًا أحيانًا أو جزئيًا أو تضيف جانبًا مجهولاً أو خفيًا إلى منظور راوٍ

آخر بحسب السياق الروائي، كما يقدمون لهجات اجتماعية متباينة ومتجاورة في زمن معلوم أو عبر أزمنة مختلفة، واقعية أو متخيلة، متداخلة في سياق تاريخي متصل، أو يتسم بانقطاعات زمنية تماثل ما حدث ويحدث في الواقع من تجاور أزمنة متنافرة، في حين يتيح الكاتب لشخوص الرواية أن تنسج علاقاتها الاجتماعية من قلب العواصم، والمدن، والقرى، والنجوع، والأزقة، والأحياء الشعبية، والصحاري البكر قبل التحول، وصولاً إلى مدن المنفى أو الهجرة الإرادية أو المفروضة، المهم هنا أن الشخوص الروائية على تعددها تكتسب حق التعبير الحر، وشرعية الوجود النصي المتكافئ. بغير تدخل من الكاتب، مما لا تخفي معه دلالته السياسية، والاجتماعية، والثقافية، هكذا يسهم الأدب الروائي في تنبيه وعي القارئ بأدوات فنية، على الناقد اكتشافها وبيان فعاليتها في تماسكها وتلاحمها بما يحقق متعة القراءة ووظيفتها المعرفية في آن» (ص١٠-١١).

وتظل رؤية اعتدال عثمان في تحليلها المشهد الروائي النقدي رؤية صادمة في معظم نصوص كتابها «ممالك الخيال»؛ لكونها تقدم للقارئ وعيًا صادمًا لا يجمل الحقيقة الأدبية/ النقدية، بل تواجه بها الروائي/ المتلقي/ الناقد لكي تستفز سواكنه؛ لتدفعه إلى التغيير المأمول في رؤاه ومفاهيمه الساكنة، بل تمد خياله بالجديد ووعيه بوقود نظري يحمل بذور الانطلاق والتجديد لتحريك الواقع النقدي الساكن، وحمله إلى الرؤية المغايرة وتقبل الجديد. تقول اعتدال عثمان: «إن كسر توقع القارئ -الذي ينتظر الصيغ المألوفة الجاهزة المكررة- يجعله يبحث عن تأويل لعلاقات كانت غائبة عنه، علاقات غير مفكر فيها، وغير متوقعة عليه، القارئ هنا يبحث عن احتمالات تصلح تأويلاً للنص، ويختار منها ما يناسب الإشارات التي يبثها الكاتب الروائي برهافة، وبمكر فني جميل كعلامات هادية» (ص١٢).

وتنهي اعتدال عثمان تقديمها رحلتها في «السفر إلى ممالك الخيال»، بقولها: «لقد استمتعت بالرحلة، وكلي أمل أن يجد القراء في مشاركة الرحلة على صفحات هذا الكتاب، ما قد يمدهم بقدر من المتعة، يعوض ولو قليلاً عناء السفر» (ص١٤).

هكذا تصوغ اعتدال عثمان مشوارها النقدي، وإبحارها في النصوص الروائية وتسمه بـ الرحلة أو السفر إلى ممالك الخيال. والحقيقة أن رحلتها هذه تحلت بالشجاعة أو لنقل الطموح الكبير، وهي تقدم على مشروعها باقتدار لم يقتصر على الجانب النقدي فحسب؛ وإنما امتد إلى نقد ونقض أنساق القيم والمفاهيم الراسخة والمرتبطة بالعمليات الإبداعية والنقدية معًا، وبخاصة حين اعتبرت النص النقدي نصًا إبداعيًا موازيًا قادرًا على النفاذ إلى أسرار العمل المنقود. الأمر الذي يفتح آفاق التلقي والتفاعل وإطلاق الخيال للوصول إلى قراءة خاصة، من شأنها أن تضيء النص، على أساس أن العمل الأدبي يحتمل قراءات غير متناهية، ومن هذا المنطلق كان النقد من منظور كاتبتنا مجرد «إضاءة للنص»، وهو عنوان كتابها الأول.

منهجية النقد الثقافي بين النظرية والتطبيق

دراسة في تحليل الخطاب النقدي*

محمد إبراهيم السيد عبدالعال**

بزغ النقد الثقافي بوصفه ممارسةً تتماس أطروحته النظرية وإجراءاته التحليلية مع أطروحات عدد متنوع من الحقول المعرفية، فقد اهتمت دراسات النقد الثقافي بقراءة الأنساق والمركزيات المعرفية الكامنة خلف الظواهر الثقافية على اختلافها النوعي. وكان هذا النمط من الدراسات التي تتكئ على مفهوم الثقافة معبراً عن الأزمة التي يعاني منها العقل الغربي في حقبتيه الحداثية وما بعدها؛ حيث تَأَكَّدَ قصور المناهج النسقية عن تقديم مقاربة كلية بالظواهر الثقافية؛ حيث استندت رؤية هذه المناهج النسقية إلى دراسة الظواهر الإنسانية كافة بمعزل عن سياقها الاجتماعي والثقافي: مرةً لغاية معلنة تتمثل في محاولة الوصول بالعلوم الإنسانية إلى درجة الانضباط العلمي الذي تتمتع به الدراسات التطبيقية، ومرةً أخرى لغاية غير معلنة تتمثل في طرح المناهج النسقية بوصفها معادلاً أيديولوجيًا للنظرية الماركسية. وما بين مناهج سياقية خالصة، ومناهج نسقية خالصة ظل النص الأدبي متنازعًا عليه بين تطرفين. في إطار هذا الصراع النقدي الذي لم يكن بمعزل عن الصراع الأيديولوجي بزغت الحاجة المعرفية إلى فهم النص الأدبي ودراسته في كليته وشموليته، دون عزلة عن العوامل السياقية الفاعلة فيه، ودون تورط - كذلك - في دعاوى أيديولوجية تُهدر جمالياته النسقية لصالح الترويج السياسي، وكان مفهوم الثقافة في شموليته الخطابية يمثل ملجأ العقل الغربي للخروج من أزمته.

إذا ما تتبعنا مصطلح النقد الثقافي نجد أن أغلب النقاد الثقافيين قد أجمعوا على أن مفهومه يشير إلى نشاط معرفي يتناول بالتحليل الظواهر الثقافية كافة، في ضوء العلاقة بينها وبين كل من المجتمع والأيديولوجيا والثقافة؛ وذلك من خلال الكشف عن الأنساق الثقافية الكامنة والفاعلة في هذه الظواهر، بهدف تقويضها وتفكيكها.

إن المنهج النقدي نسق لغوي نوعي يتضمن في القلب منه اجتماعيته؛ إذ يحيل مفهوم المنهج النقدي إلى نسق من التصورات النظرية التي تمثل القاعدة المفهومية لكل من المجتمع، والثقافة، وعلاقة النص الأدبي بهما. وهذه الاجتماعية لا يكتسبها المنهج النقدي نظرًا لطبيعة خطابه اللغوي فقط، ولا بفضل العلاقة بين التصور النظري المؤسس له والمجتمع

*رسالة دكتوراه غير منشورة، إعداد: محمد إبراهيم السيد عبدالعال، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، ٢٠١٦م.

** مدرس النقد الأدبي الحديث، كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر.

فحسب، وإنما يكتسب المنهج اجتماعيته بفضل عملية المواضعة الأيديولوجية القائمة في خلفية نسق التصورات، الذي يدل عليه كلٌّ من خطاب النظرية، والمنهج، وإجراءاته التحليلية. أما النص الأدبي فهو نصٌّ لغوي يقدم جمالياته الخاصة، بالإضافة إلى جماليات نوعه الأدبي الذي ينتمي إليه، هذا بجانب تكثيفه للأنساق الثقافية، على قاعدة الارتباط الشرطي بين اللغة (أداة الأدبي)، والثقافة (محتوى كل لغة)؛ ولذلك كان توجه هذه الدراسة يقوم على محاولة المزاوجة بين الجمالي والثقافي في قراءة النص الأدبي، بوصف هذه المزاوجة ضرورةً تفرضها طبيعة النص نفسه، كما تفرضها العلاقة بين النص ومحيطه الاجتماعي والثقافي. إن إلحاق صفة الثقافي بالقراءة النقدية للنص الأدبي خطوة ضرورية لفهم الخصوصية الجمالية لهذا النص، وضرورية كذلك لكشف دور الأنساق الثقافية الفاعلة في صناعة هذه الجماليات.

لقد أفاد النقد الأدبي من المنجز المعرفي الذي طرحته الدراسات الأنثروبولوجية حين فعّلت مفهوم الثقافة في دراساتها المنهجية، وهو المنجز الذي تطور ليصبح ما أطلق عليه الدراسات الثقافية؛ فقد أتاح هذا الطرح للنقد الأدبي معاودة الاتكاءِ على القيم الاجتماعية الكامنة في النص الأدبي، ومن ثم تأويلها. وقد أسهم هذا التضافر بين حقلين معرفيين مختلفين (النقد الأدبي والأنثروبولوجيا) في قبول وجهة النظر النقدية التي تحاول المزاوجة بين الاجتماعي والجمالي. ولا شك أن الجدل الذي أثير بين المناهج السياقية الخالصة (مثل النقد الماركسي)، وبين المناهج النسقية الخالصة (مثل النقد البنيوي) قد ساعد كثيراً في قبول الطرح الثقافي في قراءة النص الأدبي؛ حيث استمرت جهود الباحثين في محاولة التقريب بين هذين النمطين في سبيل الوصول إلى قراءة نقدية متوازنة التوجهات وكلية المنظور. وقد حاولنا في هذه الدراسة «منهجية النقد الثقافي بين النظرية والتطبيق: دراسة في تحليل الخطاب النقدي» أن نقدم منهجية نقدية ثقافية تتناول النص الأدبي ثقافيًا في مظلة من خصوصيته الجمالية؛ حيث تتأسس هذه المنهجية على اعتبار أن النقد الثقافي مرحلة من مراحل التحليل النقد-أدبي. ويتطلب هذا الطرح تعديلاً جذريًا في الغاية التحليلية للنقد الثقافي الذي طرحته الدراسات الغربية والعربية على حد سواء، ليكون التساؤل المعرفي الذي يؤسس لمنهجية التحليل النقد ثقافي للأدب هو: هل تنحصر غاية التحليل الثقافي للنص الأدبي في الكشف فقط عن أنساق الثقافة الكامنة والمستترة خلف جماليات النص الأدبي؟ أم أن الغاية التحليلية يجب أن تزاوج بين الاثنين (الجمالي والثقافي)؟ ومن ثم يكون التساؤل حول إشكالية الدراسة الأكثر وضوحًا: كيف أسهمت الأنساق الثقافية في بناء جماليات النص الأدبي؟

لماذا منهجية؟

فضلنا اختيار مصطلح «منهجية» عنوانًا لـ دراستنا، على أساس أن الدراسات الثقافية لم تضع لنفسها إجراءات نقدية محددة تكوّن ما يُسمى بالمنهج النقدي، وذلك على مدار تطورها في الحقول المعرفية المختلفة، بدءًا بالفلسفي النقدي، مرورًا بالاجتماعي، ونقد المركزيات الثقافية، وصولاً للفني الأدبي؛ وإنما قامت هذه الدراسات بالاعتماد بشكل شبه كامل على مقولات ومصطلحات مناهج تحليلية متعددة: منها ما يخص التحليل الاجتماعي، ومنها ما يخص التحليل السيميائي، ومنها ما يخص النقد الأدبي. كما اعتمدت الدراسات الثقافية على المقولات الفلسفية، والدينية، والتاريخية، ولا عجب في ذلك، فالثقافة - بوصفها مفهومًا محددًا وواصفًا لآلية التحليل الثقافي - هو في جوهره مفهوم يشمل الممارسات الإنسانية كافة، وتقع جميع الخطابات المعرفية تحت مظلته البنائية؛ ولذلك فقد رأينا

أن مصطلح «منهجية» أكثرُ إنباءً بالحقيقة؛ حيث لم تتوقف دراسات التحليل الثقافي عند الحدود المنضبطة لمنهج ما، وإنما تداخلت فيها المناهج النقدية والتحليلية المختلفة، لتكوّن منهجيتها الخاصة. من ناحية أخرى فإن مصطلح «منهجية» أكثر دلالة على الحرية الإجرائية التي تتيحها أدوات التحليل الثقافي للناقد في تحليله لأية ظاهرة، سواء كانت اجتماعية أو فنية. فالدراسة المنهجية تعني أنها تتخذ إطارها النظري والاصطلاحي والإجرائي من عدد من المناهج بشكل كلي وتكاملي؛ لتغطي كل الجوانب والأبعاد التي يتناولها النص الأدبي/ الظاهرة الفنية.

إن الفارق بين الالتزام بمقولات منهج ما، والالتزام بإجراءات منهجية يكمن في أن الالتزام بمنهج نقدي هو حصر لمفهوم النص الأدبي، ومن ثم أدبيته في إطار فلسفي، ومن ثم نظري وإجرائي محدد ووحيد، بما يجعل من إجراءات التحليل النقدي خاضعة بشكل مباشر للشروط المفاهيمية والأيديولوجية للنظرية المؤسسة للمنهج النقدي، وهو ما يهدر كثيراً من القيم التي ينطوي عليها النص الأدبي، كما أنه يهدر كثيراً من الدلالات الفنية والاجتماعية التي يمكن استقراؤها من هذا النص؛ فلنظرية أي منهج نقدي غاياتها الفكرية المتعالية، التي تمثل في أحد أشكالها سلطة على الممارسة التحليلية المباشرة للنص الأدبي. أما مصطلح منهجية فإنه يعني أن القراءة النقدية للنص الأدبي لا تلتزم بالغايات الفكرية والفلسفية لمنهج نقدي بعينه، بقدر ما تحاول أن تلتزم بالآليات والضوابط العامة لمناهج التحليل النقدي المختلفة، كآليات القراءة، والفهم، وإقامة العلاقات البينية، وعلاقات الاستدلال والاستنباط.

إن الإشكالية التي كانت دافعًا لهذه الدراسة هي أن النقد الأدبي - غربيًا كان أو عربيًا - لم يطور إجراءات تحليلية منضبطة خاصة بتحليل النص الأدبي ثقافيًا، من منطلق يحافظ على خصوصيته النوعية الجمالية. فقد ظلت الدراسات الثقافية تهتم في مقاربتها للنص الإبداعي بالنسق الثقافي المضمر خلف السطح النصي، وأخذت تستقرئ مجموعة الأنساق الثقافية اللاواعية التي تحيل إليها؛ حيث نُظر إلى هذه الأنساق الثقافية اللاواعية بوصفها المسئولة عن توجيه التأويل النقدي للعلامات النصية، هذا دون أن تهتم هذه الدراسات بالدور الجمالي الذي تلعبه الأنساق الثقافية التي تُستدعى بقصدية واعية لتكون ضمن البنية النصية. الأمر الذي جعل مثل هذه الدراسات أقرب إلى علم الاجتماع منها إلى النقد الأدبي، ومن ثم أدى ذلك في النهاية إلى أن طرحت بعض هذه الدراسات مقولة «موت النقد الأدبي» وإعلان النقد الثقافي بديلاً عنه.

كان طموحنا من الدراسة أن تكون خطوة في طريق صياغة منهجية نقدية للتحليل الأدبي الثقافي، منهجية تنظم حضور الثقافي في الأدب في نسق خطابي منضبط يمكن من خلاله اقتراح إجراءات تحليل ثقافي خاصة بالنص الأدبي، وهذه المنهجية لا تنظر إلى النص كوثيقة اجتماعية أو ثقافية، وإنما تتناوله في مظلة أدبيته. هذا بالإضافة إلى قناعتنا الشخصية بضرورة الربط المنهجي بين المجتمع والأدب، وبخاصة في لحظتنا الزمنية الراهنة؛ فالنص الأدبي لم ينفصل يومًا عن السياق الاجتماعي والسياسي الذي يحوّطه، وإن أغرق هذا النص في الشكلانية، فالإغراق الشكلاني يدفع أي باحث مدقق للتساؤل حول الأسباب الموضوعية والمعرفية والأبعاد الأيديولوجية لهذا الإغراق. ونؤكد على أن الربط بين الفني (الشكلاني) والاجتماعي (التاريخي) لابد وأن يكون ربطًا معرفيًا ومنهجيًا، يبتعد عن التورط في دعاوى أيديولوجية. على أن تكون وظيفة هذا الربط في قراءة النص الأدبي واستجلاء قيمته الجمالية في إطار من مرجعيته الثقافية والاجتماعية، وذلك عبر دراسة مجموعة

الخطابات المنضبطة والفاعلة في جماليات النص الأدبي، والتي تندرج جميعها تحت المظلة الواسعة للثقافة بوصفها جامعة كل الخطابات.

أولًا: الدراسات الثقافية (الأصول والمفاهيم).

يشير تاريخ مصطلح «النقد الثقافي» - كما تناولناه في الفصل الأول من الدراسة - إلى أن منهجية النقد الثقافي تتأسس على تاريخ طويل من الأفكار الفلسفية والنقدية، لا تبدأ في ستينيات القرن العشرين، كما أشار بعض مؤرخي النقد الثقافي، وإنما تمتد إلى أبعد من ذلك؛ فتاريخ المصطلح يتأسس على مقولات النظرية النقدية الألمانية، التي عُرفت باسم «مدرسة فرانكفورت» التي تأسس معهدها رسميًا في ١٩٢٤م، ومقولات هذه المدرسة نفسها تستند إلى تاريخ طويل من الأفكار الفلسفية، بدءًا من هيجل وكانط، وليس انتهاءً بـ كارل ماركس، وفي مرحلة ثانية من تاريخ مصطلح النقد الثقافي، نجد أن الدراسات الثقافية الإنجليزية قد تلقفت مقولات «مدرسة فرانكفورت» في ستينيات القرن العشرين، وعملت على تطويرها واختبارها على المستوى التطبيقي، فيما عُرف بـ «مركز برمنجهام للدراسات الثقافية». ويؤكد تاريخ المصطلح على أن المداخلة الماركسية على دراسة الظواهر الثقافية قد مثّلت ضرورة منهجية لتقويم عوار الدراسات الإنسانية النسقية.

يشير مسمى «مدرسة فرانكفورت» إلى الجهود النظرية التي قدمها مجموعة من الفلاسفة، والنقاد، وعلماء الاجتماع، الذين كانوا ينتمون إلى معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعي. ومن أشهر الشخصيات التي عُرفت من خلال انتمائها لهذه المدرسة خلال فترة وجودها في ألمانيا، وأصبحوا يمثلون الجيل الأول من باحثي «مدرسة فرانكفورت»، وهم: ماكس هوركهايمر، وتيودور أدورنو، وهربرت ماركيوز، وإريك فروم، ووالتر بنيامين. وقد تميزت دراسات هذا الجيل بالطابع الماركسي الراديكالي، على عكس دراسات الجيل الثاني للمدرسة، الذي يُؤرخ لبدايته بنهاية الحرب العالمية الثانية؛ حيث انتقلت المدرسة في خلال الحرب إلى المهجر في أمريكا، وكان من أهم أعلام هذا الجيل الثاني: يورغن هابرماس، وألفريد شميت، ومارتن جاي. وتتميز دراسات الجيل الثاني بالطابع الإصلاحي، وتخليها عن النزعة الماركسية الراديكالية التي تمسك بها الجيل الأول، وقد دفع هذا التطور مارتن جاي إلى القول بأن «المدرسة تحولت من (نادي ماركس) - قبل هجرتها من فرانكفورت - إلى (نادي ماكس) بعد عودتها من المنفى حيث فُقد الحرف (R) الذي تبدأ به كلمة الثورة Revolution»[1]، في إشارة إلى التخلي عن الثورية الماركسية، والنزوع إلى الدراسة الموضوعية الإصلاحية. فقد تركزت هذه الجهود على دراسة النظرية الماركسية في محاولة لتطويرها خاصة في ضوء علاقتها بفلسفة هيجل، كذلك اهتمت «مدرسة فرانكفورت» بالتحليل النفسي، وأخذ دارسوها على عاتقهم مهمة دمج أعمال كارل ماركس، وتوليفها بأطروحات سيجموند فرويد.

ثانيًا: التحليل الثقافي (مابعد البنيوية الفرنسية والنقد اليساري الأمريكي).

يشير تطور مصطلح النقد الثقافي إلى آليات التحليل الثقافي التي تبلورت بفضل التحول عن النموذج البنيوي المغلق، وقد أسهمت مدرسة ما بعد البنيوية الفرنسية في هذا الأمر، وبخاصة جهود الناقدين الفرنسيين رولان بارت وميشيل فوكو. فقد عمل بارت على توسيع مجال التحليل اللساني، واقترح مفهوم الدلالة بوصفه مصطلحًا يكسر انغلاق النموذج البنيوي؛ وبذلك يكون قد فتح الباب أمام المداخلة السيميائية لتكون ركيزة في منهجية التحليل الثقافي. وقد بدا أثر مدرسة

ما بعد البنيوية الفرنسية واضحًا في مسار دراسات النقد الثقافي في مدرسة النقد اليساري الأمريكي، وتحديدًا في اقتراح ستيفن جرينبلات لمفهومي: التاريخانية الجديدة، وشعرية الثقافة؛ حيث أفادت أطروحات فوكو في بناء هذا الطرح النقدي لدى جرينبلات. وكذلك أفادت دراسات فوكو في الطرح الذي قدمه إدوارد سعيد، حيث قدم فيه مقاربته الخاصة حول مفهوم النقد العلماني؛ ولذلك فقد تناولنا في الفصل الثاني من الدراسة مبادئ التحليل الثقافي في مدرسة ما بعد البنيوية الفرنسية وأثرها على مسيرة النقد الثقافي فيما عرف بالنقد اليساري والتاريخانية الجديدة في أمريكا.

تُعد دراسات بارت التحليلية للأساطير المعاصرة بداية انطلاق حقيقية لتأسيس المنهج السيميائي، وتفعيل آلياته، وإجراءاته التحليلية في دراسة الظواهر الثقافية المختلفة. لقد نظر الباحثون في مسار النقد الثقافي في مدرسة ما بعد البنيوية الفرنسية إلى كتاب «أسطوريات» الذي كتبه رولان بارت عام ١٩٥٧م بوصفه أحد المصنفات التطبيقية الأولى والأساسية في مجال التحليل الثقافي؛ حيث عمل بارت في هذا الكتاب على دراسة الظواهر الثقافية اليومية التي تسيطر على الإنسان الغربي وأخذت تهيمن عليه، وعلى طرائق معيشته وتفكيره، حتى مثلت نمطًا أشبه ما يكون بالنمط الأسطوري الذي يصوغ سلوك وأفكار الإنسان. يشير بارت في مقدمة كتابه إلى أن الغاية الرئيسة منه هي تقديم نقد لأيديولوجيا الثقافة المتسربة من خلال الظواهر الثقافية التي تبدو في ظاهرها طبيعية، يقول بارت: «في هذا الكتاب شيئان: الأول عبارة عن نقد أيديولوجي للغة الثقافة المسماة بالثقافة الجماهيرية، والثاني تفكيك سيميولوجي أولي لهذه اللغة»[٢]. إن بارت يستهدف من تحليله السيميائي للأسطورة الكشفَ عن الأنساق الأيديولوجية التي تتخلل النسق الأسطوري المعاصر؛ ولذا حاول تفكيك لغة هذه الأساطير في سبيل الكشف عن الأيديولوجي الذي تحاول الثقافة تمريره تحت قناع الأشكال الأسطورية؛ ولذلك يتفق بارت مع شتراوس في النظر إلى الأساطير باعتبارها توهم بطبيعية الثقافي، وهي وظيفة أيديولوجية بامتياز؛ حيث تهدف الأسطورة - عند شتراوس- إلى جعل القيم الثقافية تبدو طبيعية، وكذلك تتمثل وظيفة الأساطير المعاصرة في إخفاء الدلالات الأيديولوجية للإشارات الثقافية حتى تبدو بديهية، ومن ثم لا تكون بحاجة إلى فك نسق تشفيرها.

فيما يُعد المنجزان النظري والتطبيقي للمفكر الفرنسي ميشيل فوكو مدخلاً بالغ الأهمية لتبلور النقد الثقافي كمنهجية قرائية للظواهر الثقافية، وبخاصة في مقاربته لمفهوم التاريخ، هذه المقاربة التي أدت إلى انفتاح الدراسات الإنسانية على المجتمع والثقافة. لقد تنوعت دراسات فوكو بين التنظير لمشروعه المنهجي الرئيس حول اكتشاف جذور المعرفة، أو ما أطلق عليه فوكو: «حفريات المعرفة»، وبين الممارسة التحليلية لأنظمة الخطاب في المجتمع الأوروبي الحديث. وقد امتد هذا المشروع عند فوكو على مدار دراساته المختلفة حول «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي»، و«تاريخ العيادة»، ووصولاً لصيغته التنظيرية في كتابه «حفريات المعرفة». ويمثل هذا المسار المتنوع بين التطبيق والتنظير مرتكزًا معرفيًا في المسيرة الفكرية للنقد الثقافي؛ حيث كان لمنجز فوكو تأثير بالغ في تبلور النقد الثقافي، بوصفه ممارسة تحليلية في مدرسة اليسار الأمريكي والتاريخانية الجديدة.

إن البحث المدقق في المسيرة الفكرية لمنهجية التحليل الثقافي لابد أن يتوقف بشيء من الانتباه أمام دور مدرسة ما بعد البنيوية الفرنسية في هذه المسيرة، فقد شكل التحول من الرؤية البنيوية لما بعدها أساسًا معرفيًا ومفهوميًا لما عُرف فيما

بعد بالنقد الثقافي، فقد فتحت الجهود الفكرية والمعرفية - عند كلٍّ من: رولان بارت، وميشيل فوكو، وجاك دريدا، وبيير بورديو، وغيرهم من مفكري ما بعد البنيوية الفرنسية - البابَ أمام تصورات مختلفة، أفاد منها الباحثون في مجال النقد الثقافي، مثل مقولة الحقب الإبستمولوجية والانقطاعات المعرفية التي قال بها فوكو، وكان لها أثرها الكبير في صياغة المفاهيم الحديثة للدراسات التاريخية. ولعل ذلك هو ما دفع كثيراً من النقاد إلى اعتبار فوكو أحد أهم الآباء المؤسسين لمدرسة التاريخانية الجديدة في الولايات المتحدَة.

ويؤكد هذا المسار التطوري لمصطلح النقد الثقافي على أن الممارسة النقدية الثقافية لم تكن منهجًا نقديًا منضبطًا؛ وإنما هي مسيرة من الأفكار المتواشجة والمتطورة، حاول خلالها النقاد الثقافيون تقديم مقاربة نقدية للظواهر الثقافية، تتسع عن انغلاقية النموذج البنيوي، دون أن تتورط في قراءة تاريخية أيديولوجية للظواهر كما كانت تطرحها النظرية الماركسية؛ ولذلك فقد اقترحوا مفهومًا جديدًا للدراسة التاريخية، فيما عُرف بـ «التاريخانية الجديدة»، بحيث يحقق هذا المفهوم قراءة ثقافية للظواهر، تستند إلى العلاقة بين الظواهر الثقافية ومجتمعها وثقافتها، دون التورط في قيود النظرية الماركسية.

ثالثًا: التلقي العربي للنقد الثقافي (كتاب «النقد الثقافي» للغذامي نموذجًا).

يشير التلقي العربي للنقد الثقافي إلى أن كثيراً من النقاد العرب لم يلتفتوا في مقاربتهم الثقافية للنص الأدبي إلى الخصوصية الجمالية، هذه الخصوصية التي تميزه عن سواه من الظواهر الثقافية الأخرى، وقد تناولنا في الفصل الثالث من دراستنا كتاب «النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية»، لـ عبدالله الغذامي، بوصفه نموذجًا للتلقي العربي للنقد الثقافي. وقد خَلُصنا من دراسة الكتاب إلى أن المؤلف قد ارتكز على النموذج الذي طرحته الدراسات الثقافية الغربية في قراءة الأنساق الثقافية المضمرة في الظواهر/ النصوص، دون الاهتمام بالخصوصية الجمالية للنص الأدبي، بل إن غايته القرائية التي تمثلت في قراءة الأنساق الثقافية العربية قد أهدرت القيمة الجمالية للنصوص، بما يجعلها أشبه بالوثيقة على المجتمع العربي. وقد حمّلت القراءةُ الثقافية للغذامي هذه النصوص أكثر مما تحتمل؛ حيث اعتبرها شاهدًا على رجعية الحداثة العربية، وسببًا في تكريس أنساق التخلف في المجتمعات العربية، ومن ثم يمكننا القول بأن الغاية من الكتاب كانت تكمن في محاكمة الثقافة العربية، انطلاقًا من محاكمة هذه النصوص الإبداعية.

إن رؤيتنا لمنهجية النقد الثقافي للأدب تتأسس على مركزية العنصر الجمالي في النص الأدبي، وهو ما دفعنا إلى رفض رؤية الغذامي، هذا بالإضافة إلى رفضنا للالتفات عن غاية التحليل الجمالي للنص الأدبي لصالح غاية التحليل النسقي، فإن هذا الالتفات من شأنه أن ينقلنا من حقل معرفي إلى آخر. صحيحٌ أن فلسفة الدراسات الإنسانية الحديثة تهتم بتذويب الفوارق القاطعة بين الحقول المعرفية بعضها ببعض، ولكن هذا يكون بهدف التكامل في فهم كل الظواهر الموصوفة بالإنسانية، وليس لتنسخ الحقول المعرفية بعضها.

تتأسس رؤية الغذامي المعرفية على أن النص الأدبي العربي ينطوي على أنساق ثقافية مضمرة، كان لها دور فاعل ورئيس في صياغة كلٍّ من الثقافة العربية وتمثُّلها هويةً في الذات العربية، ولا نختلف مع الغذامي في هذا، فالخطاب الأدبي شأنه في ذلك شأن كل الخطابات، إلا أن اختلافنا يكمن في دور هذه الأنساق في صياغة مفهوم الهوية الثقافية العربية، هذا بغض النظر عن مجازية مفهوم «الهوية»، وهلاميته. يرى الغذامي أن هذا النسق

الثقافي -المستهدف من التحليل- لم يلتفت إليه النقد الأدبي من قبل؛ بسبب القناع الجمالي الذي غلّف النص، وكذلك بسبب قصور الإجراءات النقدية، «فقد ظل هذا النسق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسله بالجمالي الأدبي، وبسبب عمى النقد الأدبي عن كشفه، مذ انشغل النقد الأدبي بالجمالي وشروطه، أو عيوب الجمالي، ولم ينشغل بالأنساق المضمرة، كنسق الشعرنة»[٣]. وبغض النظر أيضًا عن ضبابية مفهوم «نسق الشعرنة»، فإننا نزعم أن المصطلح الرئيس الذي غاب عن طرح الغذامي هو مصطلح «رؤية العالم»، وهو مصطلح تأسيسي في النظر إلى الممارسة الفنية عامة والأدبية خاصة، وقد غاب هذا المصطلح أيضًا عن عبدالنبي اصطيف في رده على مقولة «موت النقد الأدبي» التي طرحها الغذامي، فالممارسة الفنية هي أحد عناصر الثالوث الذي يشكل فضاءً لرؤية العالم مع كلٍّ من الديني والفلسفي؛ إذ يمثل هذا الثالوث (الدين - الفلسفة - الفن) الطرائق التي تقوم من خلالها الذات الإنسانية بمقاربة العالم حولها، وهو يمثل النزوع الطبيعي للإنسان إلى تمثّل العالم والوعي به وبوجوده الإنساني فيه، وقد أشار جان بول سارتر إلى أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يعي وجوده، بما يعني أن الوعي بالوجود وتمثّله يشكل إحدى الخصائص المميزة للإنسان عن غيره من الكائنات.

رابعًا: الأسس المعرفية لإجراءات التحليل الثقافي.

لقد مثلت النظرية السيميائية ركيزة معرفية ونقدية متميزة في مسار الدراسات الثقافية ومنهجية التحليل الثقافي؛ إذ ارتبطت السيمياء بالثقافة ومفهوماتها في الأطروحات النظرية حول النقد الثقافي، حيث ارتكز الباحثون في تعريفهم للثقافة على أن الفارق الجوهري الذي يميز الثقافة في مقابل اللاثقافة - إن صح استخدام هذا المصطلح - هو أن الثقافة تبدو في جوهرها نظامًا للعلامات. وعلى هذا الأساس أصبحت النظرية السيميائية أحد أهم المداخل في فهم وتحليل الظواهر الثقافية، وظهر مجال «سيميائية الثقافة» كأحد المجالات المعرفية في حقل الدراسات الثقافية؛ ولذلك جاء الفصل الرابع من الدراسة لمناقشة أهم المنطلقات المعرفية المؤسسة لإجراءات التحليل الثقافي للأدب، فتناولنا في المبحث الأول منه مفهوم اللغة في مجال فلسفة اللغة، وناقشنا علاقة اللغة بكلٍّ من الفكر والثقافة، وتناولنا في المبحث الثاني البعد الثقافي في مفهوم العلامة عند كل من فردينان دي سوسير وتشارلز ساندرس بيرس، مع عرض بعض المداخلات النقدية لرواد المدرسة السيميائية ومناقشتها.

لقد دأبت الدراسات السيميائية للثقافة على التركيز على مجموعات علاماتية، أو أنظمة إشارية، ودراسة العلاقات البينية التي تربط هذه العلامات بعضها ببعض؛ ويستند هذا التأسيس إلى مسلمة تقول بأن الثقافة لا وجود لها دون أنظمة إشارية تدلل عليها، وتكون بمثابة وعاء يحملها. فالظاهرة الثقافية تحتاج إلى نسق علاماتي حتى يمكن تداولها على مستوى الممارسة الإجرائية، والوعي بها على المستوى النظري الرؤيوي. إن التأويل السيميائي للأشكال الرمزية، والخطابات، والظواهر الثقافية يمثل ركيزة منهجية وإجرائية أساسية في الدراسات التي وصفت بالثقافية. وقد امتدت مسيرة هذه المنهجية، بدءًا من كلود ليفي شتراوس في دراساته الأنثروبولوجية، التي اهتم فيها بدراسة بنية الأنظمة الرمزية الخاصة بعلاقات الزواج، والفن، والدين، وخلُص فيها إلى أن الثقافة ما هي إلا بنية محكمة من الأنظمة الرمزية، سواء كانت طقوسية، أو أسطورية، أو بنى قرابة، أو بنى لغوية، وهذه البنى ترتبط بالقدرة الرمزية للعقل البشري. وقد ظلت هذه المنهجية السيميائية فاعلة في الدراسات الثقافية،

وصولاً للفيلسوف الألماني أرنست كاسيرر في دراساته الرائدة حول تحليل الأشكال الرمزية. وتتسع هذه المسيرة المنهجية لتشمل جهود إمبرتو إيكو في فلسفة العلامات؛ حيث أشار إيكو إلى دور الأبنية الرمزية في تكوين عقول مفكري النظرية الماركسية؛ «حيث بيّن بعض الباحثين أن هناك بنية رمزية عامة تتحكم في النظرية الماركسية، وتسمح حتى بإقامة جدلية بين البنية التحتية والبنى الفوقية، فعلاقات الملكية، وأنظمة مقايضة بضاعة ببضاعة، ومعادلة بضاعة بمال هي نتيجة لتشكل رمزي»(٤)، ويؤكد هذا التناول مركزية الدور الذي يلعبه تحليل البنى الرمزية في فهم الثقافة وإعادة النظر فيها.

تمثل الظواهر الثقافية -إذن- في جوهرها بنى نسقية من العلامات الدالة؛ ولذا اتجه محللو الثقافة إلى دراستها من منطلق سيميائي، كأحد المداخل الضرورية لفهم الظواهر الثقافية على أساس متلازمة (الثقافة – اللغة)، فليس هناك نظام لغوي/ سيميائي دون أن ينطوي على دلالات ثقافية يشير إليها، كما أن الثقافة تتوسل بالأنظمة السيميائية – كما يرى شتراوس – في تنظيم حياة البشر بنائيًا. ومن ثم يمكننا القول بأن النظام اللغوي هو الوعاء الذي تتجسد فيها الثقافة، كما أن الثقافة في مفهومها المجرد هي المدلول الكلي للنظام اللغوي العام، هذا من ناحية أولى. ومن ناحية أخرى فإن الثقافة هي المؤول الأكثر سعة للعلامات اللغوية. وهذه العلاقة الجدلية بين كل من الثقافة والنظام اللغوي/ السيميائي هي ما دفعت الكثير من الباحثين إلى الاستناد إلى مبادئ النظرية السيميائية في تحليل الظواهر الثقافية، على عدِّ أن هذه الأخيرة دوالاً لمفاهيم/ مدلولات ترسم إطارًا للبنية الاجتماعية. وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى رؤية العالم الأنثروبولوجي البنيوي كلود ليفي شتراوس إلى اللغة؛ حيث يرى شتراوس أن اللغة هي الواقعة الثقافية الأولى بامتياز.

خامسًا: التحليل الثقافي للأدب (المنهج والإجراء).

تنبني مشروعية هذه الدراسة على اقتراح منهجية خاصة للنقد الثقافي للأدب، تعي خصوصية النص الأدبي، وتحاول أن تقدم منهجية قرائية، تزاوج في غاياتها التحليلية بين الأدبي والثقافي. إن النص الأدبي نصٌ مُشكلٌ بطبيعته، فهو نصٌ يتوسل باللغة لتقديم جمالياته الخاصة، وعلى أية منهجية نقدية تريد مقاربة هذا النص أن تحاول - أولاً - فهم طبيعته الإشكالية تلك؛ إذ إن النص الأدبي يتوسل باللغة ليتجاوزها، وذلك لتحقيق أدبيته. وعلى الرغم مما سبق، فإن أدبية الأدب لا تنحصر في لغته النوعية فحسب؛ إذ إن هذه اللغة التي تحررت من ضوابط ما هو عام وجمعي تنفتح نصيًا على كل ما يمكنها التماس معه، ولعل هذا كان مسوِّغ الدراسات الثقافية التي جعلت النص الأدبي موضوعا لها. وإذا كان كثيرٌ مما قدمناه عن المناهج النقدية النسقية يشير - ضمنًا - إلى هذا النوع الحديث من الدراسات، فإن ما تم تقديمه، في هذا الصدد كان أكثر إخلاصا للثقافي منه للأدبي (الجمالي). أما إشكالية دراستنا فتقع على العكس تمامًا، فهي تبحث عن كيفية استدماج الثقافي ضمن إجراءات نقد أدبية محددة، منهجيًا وإجرائيًا. وذلك من أجل فهم أفضل لطبيعة النص الأدبي نفسه: فهم تجاوزات مادته (اللغة) وغاياتها الجمالية، وفهم دوره الاجتماعي الذي نؤكد عليه.

تنبني رؤيتنا للتحليل الثقافي كمنهجية نقدية في قراءة النص الأدبي على أساس أن التحليل الثقافي هو نمطٌ من أنماط التحليل النقد أدبي؛ حيث نرى أن الثقافة - من المنظور السيميائي - منظومة من البرامج الفاعلة حتى في صناعة جماليات النص، ومن ثم فليس ثمة فارق بين ما هو ظاهرة (جماليات)، وبرنامج تجلي هذه الظاهرة (الثقافة). وعلى هذا فاستظهار الجمالي - بمعنى من المعاني

- استكناه برنامجه الثقافي الكامن، ليس في النص بل في أدبيته، وعلى هذا تتأسس رؤيتنا للنص الأدبي (الشعري)، ولتحليله؛ ؛ ولذلك فقد حاولنا اقتراح منهجيتنا لتحليل النص الأدبي ثقافيًا في الفصل الخامس (الأخير) من الدراسة، من خلال نقطتين تأسيسيتين: تتمثل الأولى في مناقشة العلاقة بين النص الأدبي والعالم، أما الثانية فتقترح مجموعة من الإجراءات التحليلية التي تنظم عملية التحليل الثقافي للنص الأدبي. ومن ثم فقد آثرنا أن نختتم الدراسة باختبار الإجراءات المقترحة - تحليليًا - على أحد النصوص الإبداعية، ووقع اختيارنا على ديوان «احتفاليات المومياء المتوحشة» للشاعر المصري الراحل محمد عفيفي مطر.

*** النص الأدبي ومفهوم العالم:**

تعددت مفاهيم الأدبية بتعدد المناهج النقدية التي جعلت من أولى أولوياتها تقديم تعريف لها، بحسب زاوية النظر أو المدخل الذي تقترحه لتحليل النص. وعلى الرغم من هذا التعدد/ التنوع/ الاختلاف، فلم يزل المصطلح ينطوي على قابلية فائقة لإعادة تعريفه. ويتمثل المقترح المفهومي للدراسة في كون الأدبية «رؤية للعالم»، ما دام «الأدب» هو إعادة صياغة للعلاقة المؤسسة لكل تواصل لغوي: (لغة - عالم)، هذه العلاقة القائمة فيما وراء كل عناصر الاتصال، أدبيًا كان أو غير أدبي. لا يمكن -إذن- وضع مفهوم للأدبية مجردًا من اشتباكه مع العالم/ عالمها، فالنص الشعري نص يكتبه شخصٌ متعين (مرسل)، في إطار اجتماعي معين (سياق)، ويُكتب في لغة محددة (شفرة)، وموجه إلى شريحة معينة من المجتمع (مرسل إليه)، يحددها الانحياز الجمالي للنص نفسه (أدبيته)، كما أنه ينتقل إليهم عبر وسيط (قناة اتصال). وهنا يلوح لنا نموذج الاتصال اللغوي كما اقترحه رومان جاكوبسون، ليس بوصفه تحققًا للسانيات السوسيرية، وإنما باعتباره نسقًا ينظم حضور العالم في كل ما سبق. فحتى وظيفة «الأدبية/ الشعرية» عند جاكوبسون، لا تخلو من كونها كذلك، ما دامت تطبع بقية الوظائف التي تهيمن عليها بطابعها؛ إذ إن هيمنة الوظيفة الأدبية على المرسلة تعني أن العناصر الأخرى كافة في المرسلة تصطبغ بصبغة الأدبية؛ فالسياق التاريخي أو الاجتماعي للنص الأدبي لا يشكل خطابًا تاريخيًا اجتماعيًا، في مفهومه العلمي، وإنما يكون حضوره بمثابة التصور الأدبي للتاريخ، وكذلك عناصر الاتصال اللغوية الأخرى (المرسل المتلقي قناة الاتصال)، تكون فاعليتها مرهونة بشرط الأدبية، ولا نستثني من ذلك عنصر الاتصال السابع الذي اقترحه الغذامي الذي أطلق عليه «العنصر النسقي»، على الرغم من تحفظنا على ضرورة إضافته إلى نموذج الاتصال.

إننا إزاء مركزية لحضور مفهوم «رؤية العالم» في النص الأدبي، وتتحقق من خلال هذه المركزية جماليات النص، بل سيميائيات هذه الجماليات، وهو ما يوجّه - وينبغي أن يوجّه - القراءة النقدية للنص الأدبي، مع وضع الضوابط التالية في الاعتبار:

أولًا: إن حضور العالم/ السياق الخارجي يجب أن يظل حرًا عن السياسي الأيديولوجي، فإخضاع النص لشروط الأيديولوجيا هو حد من قيمة الحرية الفائضة التي تقدمها أدبيته.

ثانيًا: إن تصور العالم باعتباره محض حوادث وأشياء تقع في المحيط الإنساني من شأنه أن يفسد منهجية أية قراءة؛ ولذلك فحضور العالم في القراءة النقدية يجب أن يكون منضبطًا في نسق من الخطابات التي يتم تناولها من منظور سيميائي، تمثله الثقافة باعتبارها جامعة كل الخطابات، «ذلك أن الثقافة ليست شيئًا آخر غير نسق أنساق العلامات»(٥).

ثالثًا: إن حضور الثقافة - كتنظيم لخطابات العالم - في القراءة النقدية يجب أن يظل خاضعًا لشرط أدبية النص الأدبي، فمحاولة قراءة الثقافي

الكامن في النص، وغض الطرف عن أدبيته/ جمالياته يُخرج القراءة الثقافية من حقل النقد الأدبي إلى حقل علم الاجتماع.

رابعًا: إن حصر مفهوم الأدبية في إطار البنية المغلقة للنص يهدر كثيرًا من جوانب الممارسة الأدبية، من حيث هي ممارسة إنسانية منفتحة على العالم بكل تجلياته الخطابية (الثقافة). تمامًا، مثلما يهدر حصر الوظيفة الأدبية في السياق الاجتماعي والسياسي والأيديولوجي خصوصيتها الجمالية، ويهدر كذلك طبيعة اللغة الأدبية من حيث مجاوزتها لمقتضيات التداول اللغوي.

إن ثنائية «الأدبي» و«الثقافي»، ليست ثنائية على الحقيقة، فثمة نسق ينظم أدبية الثقافي وثقافية الأدبي، بما يجعل منهجية القراءة النقد ثقافية، في بحثها عن هذا النسق، تتجاوز محددات النقدي منفردًا، وتتحرر من مقولات الثقافي وحدها، لتراوح بينهما؛ فتنجز ما يشبه «جامع النص» بمفهوم جينيت[٦] الذي لا يتميز فيه هذا من ذاك.

*** مستويات التحليل الثقافي للأدب:**

تمثل الثقافة أفقًا خطابيًا مفتوحًا أمام تأويل النص وعالمه، فالثقافة - في شموليتها واستيعائها للممارسات الإنسانية كافة - مفهوم يمكن أن يشكّل نسقًا مرجعيًا في تأويل النص، وذلك على أساس أن العلامات النصية لا تنتمي إلى سياقها النصي فحسب، وإنما هي في الأصل علامات لها وجودها في الخطابات الثقافية السابقة على النص، يستدعيها إلى داخله لتكون عنصرًا وظيفيًا في بنيته الأدبية، دون أن يجردها من وجودها السابق في الثقافة. بل إن هذا الاستدعاء يجدد وظيفتها الثقافية في خطابها الأول، فهو يضيف إليها وظائف دلالية جديدة بإدراجها قرائيا في البنية النصية. يقدم لنا النحو الصوري «نحو الجملة» الإجابة المنهجية على هذا الأمر؛ إذ يقوم هذا النحو على أساس علاقة إسنادية بين عنصرين: (الأول) موضوع، و(الثاني) محمول. إذن، لدينا عنصر إفرادي، وآخر مثله، وبينهما علاقة إسناد «دلالي»، فإذا نقلنا هذا الأمر إلى النص الأدبي يمكننا إعادة تنظيم عناصره «الشعرية» بما يحقق إنتاج مؤولاتها. ولكن قبل هذا علينا أن نحدد مفاهيمنا المنهجية التي اقترحناها، وهي: «العلامة الثقافية»، و«الجملة الثقافية»، و«الوحدة الثقافية»، وصولاً لـ «النص الثقافي»، فيما يمكن أن نطلق عليها مستويات التحليل الثقافي:

١- مستوى العلامة الثقافية:

العلامة الثقافية ليست مجرد كلمة تقف حدود دلالاتها عند الدلالة المعجمية، وإنما هي علامة موسومة تتسع دلالاتها عن دائرة الدلالة المعجمية، وتتجاوزها لتؤشر على دلالة خطابية؛ أي دلالة نوعية يختص بها خطاب ثقافي بعينه. ومفهوم العلامة الثقافية يتجاوز مفهوم الرمز الذي طرحه بيرس في إطار تصنيفه الثلاثي لأنماط العلامات، فالرمز عند بيرس يكاد يكون كل العلامات اللغوية، ولكن مفهومنا للعلامة الثقافية يقترب كثيرًا من مفهوم المؤول في علامة بيرس، ويتحدد في أن هذه العلامة ينفتح حقلها الدلالي خارج المعجم اللغوي، ليقع حقلها الدلالي ويتحدد حسب خطابها الثقافي الذي تنتمي إليه أصلاً، والذي يندرج بوصفها بنية صغرى في إطار البنية العامة للثقافة؛ ولذلك تظل العلامة فاقدة لكثير من دلالات حضورها النصي بغياب الخطاب الثقافي المفسّر لها. إن العلامة الثقافية تمثل ذروة القدرة الإنسانية على استخدام الرموز، فالإنسان/ المتكلم باستدعائه لخطاب ثقافي ما عبر علامة واحدة/ مفردة لغوية يبرهن على قدرة اللغة على التكثيف، وعلى استحضار الخطابات الغائبة عبر الإحالة العلاماتية لمشترك تصوّري بين أفراد الجماعة اللغوية، ويبرهن كذلك على القدرة الذهنية الإنسانية، وكأن البعد الثقافي للكلمة/ العلامة هو الذي يحوّل الصوت الإنساني من مجرد صوت

دال له غايته النفعية التداولية المباشرة إلى نداء عبر التاريخ الإنساني، فيستدعي ممارساته من الماضي لتظل حاضرة وفاعلة في كل من واقعه ومستقبله.

والحالة الثقافية للعلامة تختلف عن الحالة الشعرية لها؛ فهذه الأخيرة تنتقل من مؤولها المباشر إلى مؤولها الدينامي وصولاً إلى المؤول النهائي دون أن تكون بحاجة إلى مجاوزة حدود النص، وإنما تؤول بمثيلاتها داخله، أما العلامة الثقافية فإن تأويلها يربط بين ما هو داخل النص وما هو خارجه/ داخل الثقافة. وعلى الرغم من ذلك فإن اشتغال العلامة الثقافية دلاليًا لا يكون بمحض استدعاء خطابها منفصلاً عما يجاورها من علامات نصية أخرى، ففصلها عن سياقاتها النصية هو محض إجراء نظري لتفحص ماهيتها، أما اشتغال دلالاتها فيكون من خلال العلاقات التي تقيمها بين خطابها الثقافي وبين علامات أخرى؛ ولذلك فإن رصد هذه العلامات الثقافية في النص يمثل مرحلة أولى من مراحل تحليل النص، في ضوء ما يستدعيه من خطابات ثقافية، وتبقى مستويات التحليل التالية مستويات مكملة لهذا الرصد.

٢- مستوى الجملة الثقافية/ الإسناد الثقافي:

بدايةً، لا نقصد بمستوى الجملة الثقافية المفهوم الذي طرحه الغذامي في كتابه «النقد الثقافي»(٧)؛ وإنما مفهوم الجملة الثقافية الذي نطرحه يتمثل في حصرها في نوع من العلاقات الدلالية الواصفة والتي تنشأ بين علامتين ثقافيتين أو أكثر، كما أن هذه العلاقة الإسنادية قد تقع بين علامة ثقافية وغيرها من العلامات النصية التي لم تكتسب صفة الثقافي. وقد استعرنا مصطلح «الجملة» لأنه يقوم أساسًا على إسناد محمول إلى موضوع، والجملة الثقافية/ الإسناد الثقافي هي أيضًا عملية إسناد دلالي، تمامًا كما هو الحال في الجملة «النحوية»، وله ناتجه كما للجملة النحوية ناتجها؛ إذ يتداخل عمل العلامة الثقافية الواقعة في النص الأدبي مع غيرها من علامات ثقافية أخرى، فيما يشبه عملية الإسناد النحوي، وذلك في إطار علائقي يحدد احتمالات الدلالات الحرة التي اكتسبتها العلامات الثقافية؛ وذلك بفضل انعتاقها من دلالاتها المعجمية عبر انتمائها لخطاب ثقافي ما. وفي هذا المستوى من التحليل ينتقل القارئ/ الناقد الثقافي للنص من رصد العلامات الثقافية إلى محاولة الربط/ الإسناد الدلالي بين الخطابات الثقافية التي يستدعيها هذا الإسناد.

٣- مستوى الوحدة الثقافية:

الوحدة الثقافية هي «متوالية» مكونة من علامات ثقافية عدة، أو من جمل ثقافية، فهي تشبه بنية جزئية مكونة من علامات ثقافية مركبة في جمل، ويكون لها استقلالها النسبي داخل النص الأدبي، وتتحدد الوحدة الثقافية وفقًا لمؤولها الذي يشكل وحدة دلالية خاصة بالنسق/ الخطاب الثقافي الذي تنتمي إليه علاماتها. ويعبر مفهوم الوحدة الثقافية عن الطريقة التي يمفصل بها المؤلف الكل الثقافي المتصل إلى أنساق، يمكن لها أن تشتغل في الفضاء النصي كواحدة من طرق التعبير عن العالم؛ ولذلك فإن القارئ في هذا المستوى من التحليل الثقافي يتناول مجموعات العلامات التي تشكل فيما بينها نسقًا خطابيًا منسجمًا، ويحاول قراءة دلالاتها عبر ثلاثة مستويات من القراءة: العلامة - الجملة - الوحدة. وبالطبع، فإن هذه المستويات من القراءة تتم في إطار مرجعي من الحقل الدلالي الذي تنتمي إليه كل وحدة ثقافية. وغني عن الذكر أن هذه المتوالية من العلامات والجمل الثقافية التي نطلق عليها «الوحدة الثقافية»، تقوم على أساس من قابلية بعض العلامات والجُمل الثقافية في النص للتسنين، نعني العلاقات التي يمكن أن يقيمها التأويل فيما بينها.

٤- مستوى النص الثقافي/ نسق الأنساق:

النص الثقافي هو نسق ثقافي كلي، يتكوّن من خلال تأويلٍ يُدرج مكوناته الثقافية: علامات، وجملاً، ووحدات في بنيته المكتملة، وهو نسق

يعي موقعه الزمكاني في إطار أوسع من الثقافة بتنوعاتها الخطابية (سياسيًا وتاريخيًا واقتصاديًا). ويفترض مستوى النص الثقافي وجود نسق دلالي شامل، يشكل أفقًا تأويليًا لمجمل العلاقات الثقافية المكونة للنص، باعتباره نسق الأنساق الثقافية؛ ولذلك فإن حضور المؤلف كعنصر من عناصر الاتصال اللغوي في عملية التحليل من شأنه أن يوسع هذا النسق الدلالي؛ ليشمل سيرة حياته، وموقفه السياسي، ورؤيته لمجتمعه وللعالم، ونصوصه الأخرى؛ وفي هذا المستوى من التحليل يكون على القارئ/ الناقد «الثقافي» أن يؤول الدلالات التي ينشئها الاتصال الأدبي بين عناصر المرسلة الأدبية (المرسل/ المؤلف - الرسالة/ النص - السياق/ الواقع - قناة الاتصال/ النسق الكتابي)، شريطة أن نتنبه إلى أننا نتحرك في فضاء رمزي (الثقافة)؛ حيث لكل عنصر من تلك العناصر موقعه الوظيفي فيها.

إن النص الثقافي هو نسق كلي وشامل إلى حد يمكننا معه أن نطلق عليه باطمئنان: (نسق الأنساق)، الذي ينتظم فيه الثقافي والجمالي وحتى الواقعي، دون أن تؤثر هذه التمايزات في نسقيته.

ملاحظات منهجية حول التحليل الثقافي للأدب.

تتمحور النتائج الخاصة بدراستنا المعنونة بـ«منهجية النقد الثقافي بين النظرية والتطبيق: دراسة في تحليل الخطاب النقدي» حول عدد من النقاط، تثير عددًا من الملاحظات (التساؤلات) المنهجية، وتكون هذه الملاحظات دافعة على البحث فيها وفي إشكالياتها أكثر من كونها نتائج نهائية اهتدت إليها الدراسة، وتتمثل هذه الملاحظات فيما يلي:

أولًا: النص الأدبي نص مسكون بالعالم، ومن ثم فإن أية قراءة تعزل النص عن سياقاته الخارجية الفاعلة فيه سوف تؤدي بالضرورة إلى إهدار للقيم الاجتماعية الكامنة في النص الأدبي، ومن ثم إهدار قيمة الأنساق الثقافية التي يتم توظيفها في بنيته الجمالية.

ثانيًا: نظرًا لعمومية مفهوم العالم، فإن القراءة الثقافية للنص الأدبي يمكن أن تنظم حضور العالم في قراءة النص الأدبي، من خلال تنظيم خطابات العالم الفاعلة في هذا النص، وتوزيعها على عناصر النص الأدبي بوصفه مرسلة لغوية.

ثالثًا: تقوم منهجيتنا المقترحة للتحليل الثقافي للأدب على أساس الخصوصية الفنية والجمالية التي تميز النصوص الأدبية، ومن ثم نرى ضرورة أن تظل القراءة الثقافية للظاهرة الأدبية تحت مظلة النقد الأدبي، وأن تحاول قراءة الأنساق الثقافية الواعية في النص؛ حيث تعمل هذه الأنساق بوصفها عناصر بنائية في إطار البنية الجمالية للنص.

رابعًا: تقترح منهجيتنا للتحليل الثقافي عددًا من المستويات الإجرائية لتناول الحضور الثقافي في النص الأدبي لضبط عملية القراءة. وتتدرج هذه المستويات من العنصر البنائي الأصغر: «العلامة الثقافية»، مرورًا بـ «الجملة الثقافية»، و«الوحدة الثقافية»، وصولًا للمستوى الأخير: «النص الثقافي».

إن هذه الإجراءات التي نقترحها لتحليل النص الأدبي ثقافيًا تمثل منطلقًا للبحث عن منهجية قرائية منظبطة للتحليل الثقافي للأدب؛ حيث تثير هذه المنهجية الإجرائية المقترحة مجموعة من الإشكالات يمكن أن نفصّلها فيما يلي:

١- يمثّل كل نص أدبي إشكالية جديدة للتحليل الثقافي؛ حيث تتوقف قراءة الأنساق الثقافية الفاعلة في أدبية النص على قابلية النص للتحليل ثقافيًا، فليس كل نص قابلًا للتحليل الثقافي وفقًا لهذه المنهجية، كما يتوقف الأمر على مقدار قصدية المؤلف في توظيف الأنساق الثقافية

داخل نصه للإفادة منها جماليًا، ويتوقف الأمر كذلك على قدرة المحلل الثقافي على استقراء الأنساق الثقافية الفاعلة في النص، وكذلك تأويل دورها الجمالي.

٢- تمثل الدراسات الأكاديمية التقليدية إشكالية أخرى أمام تحليل النصوص ثقافيًا، فقد جرى العرف الأكاديمي على تحليل النصوص التي تندرج تحت المفهوم المؤسسي للأدب، ومن ثَم يقتصر منتوج قراءتها على نمط بعينه من الأنساق الثقافية. وفي المقابل تمثل النصوص الأدبية التي لا تندرج تحت المفهوم المؤسسي للأدب أفقًا طموحًا للقراءة الثقافية؛ حيث توظف وتستبطن هذه النصوص مجموعة من الأنساق الثقافية شديدة العمق والتعقيد في آن، الأمر الذي يجعل من قراءة مثل هذه النصوص ثقافيًا مجالاً جديدًا لتطوير الدراسات النقدية الأكاديمية.

٣- يبقى أمر أخير يجب الالتفات إليه، وهو كون هذه الإجراءات ترتهن - ولابد - إلى نظرية الأنواع، ومن ثم فإنها ستختلف حتمًا في نوع أدبي عنها في نوع آخر، دون أن يكون هذا الاختلاف خلافًا، فهو اختلاف أقرب إلى التنوع تحت مظلة الوحدة من كونه خلافًا. بمعنى أن الإجراءات المقترحة للتحليل الثقافي في هذه الدراسة إجراءاتٌ عامة، يمكن للنوع الأدبي توجيه تطبيقها وفقًا لخصوصيته الأجناسية.

الهوامش

1- Martin Jay: **The dialectical Imagination – A History of the Frankfurt school and the Institute of social Research (1923-1950)** , Little and Brown, Boston, 1973, page 9.

٢- رولان بارت: **أسطوريات (أساطير الحياة اليومية)**، ترجمة: قاسم المقداد، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٢، ص٩.

٣- عبدالله الغذامي: **إعلان موت النقد الأدبي (النقد الثقافي بديلا مُنهجيًا عنه)**، ضمن كتاب: **نقد أدبي أم نقد ثقافي**، تأليف: عبدالله الغذامي، وعبدالنبي إصطيف، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٤، ص٣١.

٤- إمبرتو إيكو: **السيميائية وفلسفة اللغة**، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية (المنظمة العربية للترجمة)، بيروت، ٢٠٠٥، ص٣٢٣.

٥- إمبرتو إيكو: **العلامة**، ترجمة: سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٧، ص٢٣٧.

٦- يعرّف جيرارد جينيت النص الجامع بأنه: مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ومن هذه الأنواع التي تحدد جامع النص: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية، وهذا النص الجامع - وليس النص فقط - هو موضوع قضية الشعرية.

- لمزيد من التفصيل يُراجع في ذلك، جيرار جينيت: **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥، ص٥.

٧- يرى الغذامي أن الجملة الثقافية هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية، ويعرفها بأنها: «المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة»، ويصف مفهومها وصفًا غائمًا حين يقول: «الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة»!

- يُراجع في ذلك، عبدالله الغذامي: **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١، ص٧٣-٧٤.

الأنساق الثقافية في الخطاب الروائي عند عبدالله العروي*

ميلود الهرمودي**

استأثر المشروع النقدي والنهضوي لـ عبدالله العروي باهتمام كبير من لدن الباحثين والمفكرين، لما يكتسيه من طابع الجدة والشمولية والتميز، سواء المبثوث بالكتب المتعلقة بالأيديولوجيا أو بكتب المفاهيم. غير أن أعماله الروائية لم تحظ بالدرجة نفسها من الأهمية، إذ تفتقر المكتبة العربية إلى دراسة كلية ووافية عن إنتاجات العروي الروائية، الأمر الذي حفزني على مواكبة الأنساق الثقافية وارتحالاتها عبر المتن الروائي الذي يطرح قضايا جوهرية شهدها المغرب على مدى القرن العشرين.

إن الدافع على مقاربة روايات العروي من منظور الأنساق، كونها تحتضن الأفكار والمواقف والتصورات، كما تتضمن مشروعًا نهضويًا وتحديثيًا موزعًا عبر الروايات الست، وتحمل رؤى ونبوءات عن مصير الكائن البشري وأفقه الغامض، كما تكشف عن صراع القيم الإنسانية، ورصدها لأغوار الحياة وأبعادها الوجودية.

لذلك، تطلب التعامل مع الخطاب الروائي لعبدالله العروي، اتباع إستراتيجية دقيقة وواضحة الأفق، تستطيع استنباط المعاني الثاوية خلف البنى الجمالية للنص، التي تتفاعل مع الشروط الثقافية المسببة في إنتاج الخطاب، وانفتاحه على قنوات التواصل وعلى المرجعيات الكامنة وراء تكوينه. وذلك بالمساءلة الثقافية للنص، بدل الاكتفاء بالتأمل الجمالي، انطلاقًا من موضعته ضمن سياقاته اللغوية والثقافية والتاريخية والسياسية والاجتماعية، قصد مواكبة ارتحالات المعنى.

تستدعي المساءلة الثقافية لأنساق النص الروائي، خزانًا ثقافيًا، ووعيًا أدبيًا، وآليات منهجية، ومفاهيم نظرية، وإجراءات عملية، لكشف العناصر المضمرة داخل النص. وذلك بانفتاح القراءة على الاتجاهات النقدية التي تولي الجانب الدلالي أهمية قصوى، توازي المعطى الجمالي، من خلال الاستفادة من نظريات الرواية، وما تتيحه العلوم الإنسانية من إمكانيات مقاربة فن الرواية، ومن أعمال كارل ماركس وجورج لوكاتش ولوسيان جولدمان وميخائيل باختين وميشال زرافا ورولان بارت وغيرهم. وهو تعدد يغني الدراسة النسقية بالمنطلقات الفلسفية والأدوات المعرفية والآليات الإجرائية.

* رسالة دكتوراه غير منشورة، إعداد الباحث: ميلود الهرمودي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب.

** باحث أكاديمي مغربي.

تتشكل الأنساق الثقافية بالتفاعل بين الجوانب الذهنية والمادية والمعنوية، وأهميتها في تفسير حياة المجتمعات، لما تحمله من معتقدات وصور وأفكار وأخيلة ترتكز عليها الحياة الإنسانية. لكن النسق، يظل منفتحًا ومتغيراً باستمرار، نظراً لارتباطه بالمجتمع وبتحولاته الدائمة، وقدرته على ترسيخ القيم في أذهان المتلقي، والتي تكون في الغالب متناقضة، تبعًا للمتغيرات التي تعرفها الثقافة، ويعرفها المجتمع.

وبالغوص في عالم الرواية، تتضح معالم النسق التاريخي والسياسي، إذ يصعب الفصل بينهما. يتمظهر النسق عبر فترتين زمنيتين؛ ما قبل الاستقلال، وما بعده. يتفاعل ضمنهما اعتباران: اعتبار بنية الذات، واعتبار الدور الخارجي للمستعمر. ولذلك، كان نسق الإخفاق واليأس مهيمنًا على الفترتين معا؛ فقبل الاستقلال، كان لطريقة التعاطي مع المستعمر، وللحركية الداخلية، وللتحولات الاجتماعية والسياسية، دور بارز في الشعور بالفشل، كالعلاقة المتوترة بين الشعب والسلطان من جهة، وبين حزب الاستقلال من جهة أخرى، ناهيك بالتأثيرات السلبية للحركة الوطنية على مسار المقاومة، بتغليب المناضلين للمصلحة الشخصية، وظهور الخونة والانتهازيين ودعم القواد والباشاوات للمستعمر مقابل امتيازات.

أما بعد الاستقلال، فقد تحكم في النسق السياسي اعتباران: اعتبار الدين واعتبار التقاليد، الأمر الذي جعل نظام الحكم تقليديًا، حافظ على الملكية المطلقة في صيغتها الماضوية، بنقل السلطة عبر الوراثة، وتقريب «المخلصين» من إدارة الحكم، ومناهضة المأسسة في صورتها الحداثية، وتقويم السلطة باستعمال العنف، إضافة إلى هيمنة السلطة الدينية، والارتباط العميق بين رجل السياسة ورجل الدين، كما كان لتعاظم الخطاب الكولونيالي تأثيراً سلبيًا على مستقبل المغرب. وازداد الإحساس بالفشل نتيجة الشعور بالتأخر التاريخي، واستمرار المستعمر في استنزاف خيرات البلاد، ومعاناة البورجوازية الصغرى والفلاحين البسطاء، وسيادة التخلف الفكري والسياسي.

وقد تميز النسق السياسي في هذه الفترة بالعلاقة المتوترة بين القصر واليسار، بهيمنة التسلط والاستبداد والعنف وقمع المظاهرات السلمية والاختفاء والاغتيال السياسي، مع غياب الحريات وحق الاختلاف والعدالة، وحرمان المقاومين من الوظائف، وتسخيرها لأتباع الأحزاب الإدارية، بتغليب المال والنفوذ والعصبية الاجتماعية على الكفاءة والتجربة.

وبخصوص النسق الاجتماعي الذي ساد بعد الاستقلال، فقد اتسم بالتفاوت الطبقي الصارخ، والتفاوت الاجتماعي بين الرجل والمرأة، وبين أرباب العمل والعمال، مما كشف عن معاناة المرأة والفلاح البسيط. كما شهدت بنية الأسرة المغربية تحولات نسقية عميقة، كالاهتمام بالماديات، وتغليب المصلحة الذاتية، وتأثير الأوضاع السياسية على العلاقات الزوجية، وعدم الاكتراث بالوازع الأخلاقي، مع غياب الثقة بين الجنسين. الأمر الذي أدى إلى انتشار الخيانة الزوجية، وظهور مشاكل جديدة مرتبطة بالزواج المختلط.

كان للتحولات العالمية تأثير على البنية الاجتماعية المغربية، غير أن ترسيخ الممارسات الطقوسية والشعبية في وجدان المجتمع المغربي، كان له الأثر الأكبر في استمرار التأخر التاريخي؛ تجلت معالمه في التبرك بالأضرحة والأولياء، والتواكل، وترسيخ مفهوم الطاعة، مع الانتشار الواسع للزوايا والرباطات والمزارات، إلى جانب هيمنة الأسطوري والمعتقد والغيبي على بنية الذهنية المغربية. كل ذلك، تم بدعم من السلطة السياسية، عن طريق تشجيع الزيارات وإقامة المواسم. وفي المحصلة، فإن مظاهر التدين الشعبي، بطقوسه وأشكاله المتعددة، أسهم في الاحتفاظ بالنسقية الماضوية للعقل المغربي.

لتجاوز النسق التقليدي السائد في المجتمع المغربي، استعرض عبدالله العروي مشروعًا نهضويًا حداثيًا، تأطر ضمن نسق فكري قابل للتحول إلى إجراءات تحليلية على المدى المتوسط والبعيد. يتميز بانفتاحه على الفلسفات الحديثة، وبخاصة فلسفة الأنوار، بإيلاء أهمية قصوى للفلسفة الوجودية، يظهر ذلك، من خلال تأثر شخصيات العروي الحكائية بسارتر ونيتشه. كما دعا العروي في مشروعه إلى ترسيخ مجموعة من القيم والمبادئ والمفاهيم، كمفهوم الدولة والتاريخ والحرية والعقل، كونها تشكل ميكانيزمات الدولة الحديثة.

وإذا كان العروي قد اتخذ موقفًا من التراث، بالدعوة إلى القطيعة، فإنه اعتبر الآخر ضروريًا لتنمية الذات ورقيها الفكري، وذلك باستيعابه ونقده في الآن ذاته. وتبني الحداثة، كونها المتاح للبشرية جمعاء، التي تقوم، من منظور العروي، على أربعة أسس، وهي: العقلانية، والفردانية، والديمقراطية، والتعبير. مع مرتكزات الماركسية الموضوعية، بوصفها خلفية فكرية وإبستيمية. والتاريخانية، بعدِّها منهجًا ومسارًا للتحديث.

وإذا كان النسق الثقافي نظامًا يحمل تقابلاً بين عناصره، فإننا تمكنا من استخلاص طبيعة الأنساق المهيمنة في الساحة المغربية، وعلى جميع المستويات:

* **أنساق ماضوية/ أنساق فلسفية:** يظهر التناقض بين النسقين، مع هيمنة للنسق الماضوي المنغلق، يتمثل في الكثافة المعنوية للتقاليد والعادات والطقوس التي يخضع لها الأفراد، وهي متجذرة في الوعي واللاوعي الجمعي، مع حضور قوي للوازع الديني والمنظومات الأخلاقية في التنشئة الاجتماعية. في مقابل نسق فلسفي يمتح عناصره من فكر الأنوار، ويتخذ النموذج الألماني مرتكزه في التنمية، ويدعو إلى القطيعة مع التراث الحامل للقيم الماضوية المكرسة للرجعية.

* **أنساق ثابتة/ أنساق متحولة:** لا تسمح للفرد بالتعبير عن ذاته إلا فيما يعود بالنفع على المجتمع كله، ومحاولة الخروج عن هذا النسق تؤدي إلى الفوضى لعدم أهلية المجتمع لتقبله. وبالتالي الحفاظ على القيم التقليدية، والتي تجعل المجتمع يتفاعل وفق حلقة دائرية، تعيد إنتاج ذاتها باستمرار. يدخل في تقابل مع الأنساق المنفتحة على الآخر، وإن كانت هي الأخرى، تركت آثارًا سلبية على المجتمع، كصعوبة الانتقال من حقبة زمنية إلى أخرى، إذ الانفتاح على الحداثة، دون الاستعداد الجيد لها، أدى إلى خلخلة بنيات المجتمع، لاستحالة التوفيق بين القيم الحداثية والفكر التقليدي (التفكك الأسري، الزواج المختلط، صعوبة المزج بين ثقافتين متباينتين لتحقيق الإشباع الروحي والعاطفي والفكري والسلوكي للأبناء).

* **أنساق عقلانية/ أنساق لاعقلانية:** تتجلى مثلاً في اعتبار الدين اختيارًا فردانيًا لا يستوجب بالضرورة، انسياق الجماعة وراءه. في مقابل أنساق لاعقلانية، تتمثل في هيمنة التدين، بكونه مجموعة من الطقوس الرمزية والمتخيل والمعتقد الشعبي، إذ يحول دون سيادة الفكر العقلاني الحر.

* **أنساق تقليدية/ أنساق مستحدثة:** هي أنساق قديمة، لكنها حافظت على استمراريتها، بفضل وسائل التعبير والفن والثقافة، إذ تتميز بالقدرة على الديمومة بجوار الأنساق الحداثية. وهي موجودة في جميع المجتمعات، لكن بدرجات متفاوتة. والتي تبلور صراعًا مع الأنساق الدخيلة على المجتمع، حيث يصعب تكييفها، وهو ما يجعلها دائمة الحضور.

وعلى العموم، فقد تحكم النسق التقليدوي في تاريخ المغرب وحاضره، برغم المحطات والتحولات البارزة التي شهدها في تاريخيه، منذ

تأسيس أول دولة عربية في المغرب. فقد تمكن من الحفاظ على استمراريته، سواء في العصر الوسيط، أو مع الرجة الاستعمارية مطلع القرن العشرين، وحتى في الانفتاح على الثقافات والحضارات الأخرى، وفسح المجال أمام الفكر الإمبريالي والحداثة والعولمة.

يتمظهر النسق التقليدي في الحفاظ على الموروث، بإلباسه لبوسًا حداثيًا، على جميع المستويات؛ السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، إذ يعمل النسق، مظهريًا، على استنبات الأشكال والقوالب الحداثية، لكنه في العمق، يظل محافظًا على المضمون التقليدي.

ببيلوجرافيا عربية
(دراسات مختارة)

إعداد: تقى المرسي

أولًا: دراسات عربية.

- أحمد أبوزيد: **الإنسان والمجتمع والثقافة**، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٩٦.
- أحمد بن نعمان: **هذي هي الثقافة**، دار الأمة، الجزائر، ١٩٩٦.
- أحمد جمال المرازيق: **جماليات النقد الثقافي – حول رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، ٢٠٠٩.
- أحمد فرشوخ: **تأويل النص الروائي – السرد بين الثقافة والنسق**، الدار العالمية للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- أحمد يوسف عبد الفتاح: **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة**، منشورات الاختلاف، الجزائر – الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠١٠.
- إدّريس الخضراوي: **الأدب موضوعًا للدراسات الثقافية**، جذور للنشر، المغرب، ٢٠٠٧.
- أسماء عبدالناظر: **الثقافة في أفق الفهم والإجراء (مسألة الثقافة - النقد الثقافي - النقد الأدبي الثقافي)**، مطبعة دار النهى، صفاقس، ٢٠١٢.
- أمينة غصن: **نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة**، دار المدى للطباعة والنشر، سوريا، ٢٠٠٢.
- بشرى موسى صالح: **بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٢.

- جابر عصفور: **الهوية الثقافية والنقد الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠.
- جابر عصفور: **نقد ثقافة التخلف**، دار الشروق، القاهرة، طبعة خاصة بمكتبة الأسرة، ٢٠٠٩ - ٢٠١٠.
- جمال العيقة: **الثقافة الجماهيرية**، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، ٢٠٠٢.
- جميل عبد المجيد: **نحو تحليل أدبي ثقافي - تجربة نقدية في قصيدة النثر وخطاب الأغنية**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩.
- حسن البنا عز الدين: **البعد الثقافي في نقد الأدب العربي (١٩٨٥ - ٢٠٠٠)**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٦٣، شتاء - ربيع ٢٠٠٤.
- حسن البنا عز الدين: **الشعرية والثقافة - مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٣.
- حسين السماهيجي وآخرون: **عبدالله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، ٢٠٠٣.
- حسين القاصد: **الجريمة الثقافية في العراق - علاقة الشاعر والسلطة وأنساقها المضمرة**، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ٢٠١٧.
- حسين القاصد: **النقد الثقافي ريادة وتنظير وتطبيق - العراق رائدًا**، التجليات للنشر والترجمة والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣
- حسين المناصرة: **النسوية في الثقافة والإبداع**، عالم الكتب الحديث، أربد، ٢٠٠٧.
- حفناوي بعلي: **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، الدار العربية للعلوم، بيروت - منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٧.
- دعاء نبيل إمبابي: **قراءة لبعض مفاهيم إدوارد سعيد النقدية**، مجلة ألف (مجلة البلاغة المقارنة)، العدد ٢٥ «إدوارد سعيد والتقويض النقدي للاستعمار»، الجامعة الأمريكية، القاهرة، دار إلياس العصرية، القاهرة، ٢٠٠٥.
- رشيد صالح: **العودة من المجتمع إلى الفرد - المقولات الثقافية لفهم عالم ما بعد الحداثة عند آلان تورين**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٦٤، أبريل - يونيو ٢٠١٥.
- زكي الميلاد : **المسألة الثقافية (من أجل بناء نظرية في الثقافة)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.
- الزواوي بغورة: **التعدد الثقافي - مفهومه ونظريته**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٦٦، أكتوبر - ديسمبر ٢٠١٥.
- سعد البازعي: **الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف**، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ٢٠٠٨.

- سعد البازعي: **مستقبل النقد - غربة السياق (من إشكاليات المثاقفة في النقد الأدبي العربي الحديث)**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٠٧، أبريل - يونيه ٢٠٠٠.
- سعيد علوش: **نقد ثقافي أم حداثة سلفية؟**، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، المغرب، ٢٠٠٧.
- سمير الخليل: **فضاءات النقد الثقافي**، من النص إلى الخطاب، دار تموز، دمشق، ٢٠١٤.
- سهيل الحبيب: **خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر**، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٨.
- سيد ضيف الله: **صورة الشعب بين الشاعر والرئيس - دراسة في النقد الثقافي**، الكتب خانة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٥.
- شعيب حليفي: **ثقافة النص الروائي**، شركة التوزيع والنشر المدارس، الدار البيضاء، ٢٠١٦.
- صبري حافظ: **النقد الثقافي (رايموند ويليامز نموذجاً)**، مجلة ألف (مجلة البلاغة المقارنة) ، الجامعة الأمريكية، القاهرة، العدد ٣٢، دار إلياس العصرية، ٢٠١٢.
- صلاح الدين أحمد يونس: **النقد بين المثاقفة والمقاربة - واسمات في الشبيه المختلف**، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٧.
- صلاح رزق: **إشكالية المنهج في النقد الثقافي**، مجلة علامات في النقد، مطبوعات النادي الأدبي، جدة، مارس ٢٠٠٤.
- صلاح قنصوة: **تمارين في النقد الثقافي**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٧.
- عبدالحميد الحسامي: **النقد السياسي في المثل الشعبي - دراسة في ضوء النقد الثقافي**، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠١٣.
- عبدالرحمن النوايتي: **السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٦.
- عبدالرحمن بن محمد الوهابي: **الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط٢، ٢٠١٠.
- عبدالرحمن عبدالله أحمد: **النقد الثقافي في الخطاب العربي النقدي - العراق نموذجًا**، جامعة البصرة، العراق، ٢٠١٦.
- عبدالرزاق المصباحي: **النقد الثقافي - من النسق الثقافي إلى الرؤية الثقافية**، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ٢٠١٤.
- عبدالغني عماد: **سوسيولوجيا الثقافة (المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة)**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٦.

- عبدالفتاح أحمد يوسف: **إستراتيجيات القراءة في النقد الثقافي - نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٣٦، يوليو - سبتمبر ٢٠٠٧.
- عبدالفتاح أحمد يوسف: **قراءة النص وسؤال الثقافة - استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى**، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٩.
- عبدالفتاح أحمد يوسف: **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة - فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة**، منشورات الاختلاف، الجزائر - الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ٢٠١٠.
- عبدالقادر الرباعي: **ثقافة النقد ونقد الثقافة (قراءة في تحولات النقد الثقافي)**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٢٦، يناير - مارس ٢٠٠٥.
- عبدالقادر الرباعي: **تحولات النقد الثقافي**، دار جرير للنشر، عمان، ٢٠٠٧.
- عبدالقادر بوزيد: **يوري لوتمان - مدرسة تارتو (موسكو وسيميائية الثقافة والنظم الدالة)**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٣٤، يناير - مارس ٢٠٠٧.
- عبدالله إبراهيم: **التلقي والسياقات الثقافية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨.
- عبدالله إبراهيم: **الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة (تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة)**، المركز الثقافي العربية، الدار البيضاء، ١٩٩٩.
- عبدالله إبراهيم: **المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)**، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ١٩٩٧.
- عبدالله إبراهيم: **المطابقة والاختلاف (بحث في نقد المركزيات الثقافية)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.
- عبدالله الغذامي وعبد النبي اصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي؟**، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٤.
- عبدالله الغذامي: **القبيلة أو القبائلية**، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ٢٠٠٩.
- عبدالله الغذامي: **القصيدة والنص المضاد**، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٩٤.
- عبدالله الغذامي: **النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠.
- عبدالله الغذامي: **ثقافة الوهم - مقاربات حول المرأة والجسد واللغة**، المركز القافي العربي، بيروت، ١٩٩٨.
- عز الدين اسماعيل: **الثقافة والنقد الثقافي - فلسفة الثقافة والتفاعل الثقافي**، مطابع المنار العربي، القاهرة، ٢٠٠٦.
- عز الدين المناصرة: **الهويات والتعددية اللغوية - قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن**، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٤.

- فارس البيل: **الرواية الخليجية – قراءة في الأنساق الثقافية**، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٦.
- فتحي أبو رفيعة: **نقد الثقافة – تطبيقات نقدية في سوسيولوجية النص الروائي**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.
- فؤاد نصر الله: **تجليات العولمة الثقافية والسياسية في شعر محمود درويش – مقاربة حضارية أدبية**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٧.
- كمال بومنير: **النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث)**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١٠.
- مجموعة من الكتّاب: **التبعية الثقافية (مفاهيم وأبعاد) – «بحوث ندوة مركز البحوث العربي بالقاهرة»**، تحرير: أمينة رشيد، دار الأمين، القاهرة، ١٩٩٩.
- مجموعة من الكتّاب: **العولمة والهوية الثقافية (أبحاث مؤتمر العولمة وقضايا الهوية الثقافية)**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.
- مجموعة من الكتاب: **صورة الآخر (العربي ناظرًا ومنظورًا إليه)**، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٩.
- مجموعة من الكتّاب: **عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية**، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣.
- محسن جاسم الموسوي: **النظرية والنقد الثقافي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.
- محمد برادة: **سياقات ثقافية (مواقف ، مداخلات ، مرافىء)**، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، ٢٠٠٣.
- محمد شوقي الزين: **سؤال الثقافة من وجهة نظر فلسفية**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٦٢، أكتوبر – ديسمبر ٢٠١٤.
- محمد عبدالمطلب: **القراءة الثقافية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٣.
- محمد يحيى الرخاوي: **خطاب الحياة اليومية (بين الاستعانة والفائض اللفظي)**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٣.
- مصلح النجار وآخرون: **الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية**، الأهلية، الأردن، ٢٠٠٨.
- نادر كاظم: **الهوية والسرد – دراسات في النقد الثقافي**، مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، البحرين، ٢٠٠٦.
- نادر كاظم: **تمثيلات الآخر – صورة السود في المتخيل العربي في العصر الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.

- نور الدين شيخ عبيد: **التقانة - مقاربة ثقافية اجتماعية**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٤٩، يوليو - سبتمبر ٢٠١١.
- يوسف عليمات: **النسق الثقافي**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٩.
- يوسف عليمات: **جماليات التحليل الثقافيّ - الشعر الجاهلي نموذجًا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.
- يوسف محمود عليمات: **جماليات التحليل الثقافي - اعتذاريات النابغة الذبياني نموذجًا**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٣٢ يوليو - سبتمبر ٢٠٠٦.

ثانيًا: دراسات مترجمة.

- إجنر فوج: **الانتخاب الثقافي**، ترجمة: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.
- إدوارد سعيد: **الثقافة والإمبريالية**، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤.
- إدوارد سعيد: **العالم والنص والناقد**، ترجمة: عبد الكريم محفوظ ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
- إدوارد سعيد: **المثقف والسلطة**، ترجمة وتقديم: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦.
- أرثر إيزابرجر: **النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية)**، ترجمة: وفاء ابراهيم، ورمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.
- أرنست كاسيرر: **اللّغة والأسطورة**، ترجمة: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ٢٠٠٩.
- آلن هاو: **النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)**، ترجمة: ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠.
- إمبرتو إيكو: **العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)**، ترجمة: سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٧.
- أندرو إدجار، بيتر سيدجويك: **موسوعة النظرية الثقافية (المفاهيم والمصطلحات الأساسية)**، ترجمة: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩.
- أنطوني كينج: **الثقافة والعولمة والنظام العالمي**، ترجمة: شهرت العالم، وهالة فؤاد، ومحمد يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،.٢٠٠٥.
- تيري إيجيلتون: **فكرة الثقافة**، ترجمة: ثائر ديب، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠٠.
- تيم إدواردز: **النظرية الثقافية (وجهات نظر كلاسيكية)**، ترجمة: محمود أحمد عبدالله، المركزالقومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٢.

- جون دراكاكيس: **المادية الثقافية**، ترجمة: هاني حلمي حنفي، ضمن: «موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي - القرن العشرون»، المجلد ٩، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.
- جيرار ليكلرك: **العولمة الثقافية (الحضارات على المحك)**، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٤.
- جيروم كيغان: **الثقافات الثلاث (العلوم الطبيعية والاجتماعية والإنسانيات في القرن الحادي والعشرين)**، ترجمة صديق محمد جوهر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٤.
- دانكان سالكيلد: **التاريخانية الجديدة**، ترجمة: دعاء إمبابي، ضمن: «**موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي - القرن العشرون (المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)**»، المجلد ٩، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.
- ديفيد إنغليز، وجون هيوسون: **مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة**، ترجمة: لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ٢٠١٣.
- رايموند ويليامز: **الثقافة والمجتمع**، ترجمة: وجيه سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
- رايموند ويليامز: **الكلمات المفاتيح (معجم ثقافي ومجتمعي)**، ترجمة: نعيم عثمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٧.
- رايموند ويليامز: **طرائق الحداثة (ضد المتوائمين الجدد)**، ترجمة: فاروق عبدالقادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩.
- رولان بارت: **أسطوريات (أساطير الحياة اليومية)**، ترجمة: قاسم المقداد، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٢.
- سايمون ديورنغ: **الدراسات الثقافية - مقدمة نقدية**، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٥.
- ستيوارت هول: **الدراسات الثقافية (نموذجان)**، ترجمة: بشير السباعي، مجلة ألف (مجلة البلاغة المقارنة)، الجامعة الأمريكية، العدد ٣٢، دار إلياس العصرية، القاهرة، ٢٠١٢.
- سيرج لاتوش: **تغريب العالم (بحث حول دلالة ومغزى وحدود تنميط العالم)**، ترجمة: خليل كلفت، كتاب العالم الثالث، القاهرة، ١٩٩٢.
- عبدالفتاح كليطو: **المقامات - السرد والأنساق الثقافية**، ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ٢٠٠١.
- فرانسيس ستونر سوندرز: **الحرب الباردة الثقافية (المخابرات المركزية الأمريكية وعالم الفنون والآداب)**، ترجمة: طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

- فريدريك جيمسون: **التحول الثقافي - كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (١٩٨٣-١٩٩٨)**، ترجمة: محمد الجندي، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٠.
- فنسنت ليتش: **النقد الأدبي الأمريكي - من الثلاثينيات إلى الثمانينيات**، ترجمة: محمد يحيى، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
- فيل سليتر: **مدرسة فرانكفورت .. نشأتها ومغزاها (وجهة نظر ماركسية)**، ترجمة: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢ ، ٢٠٠٤.
- كريس ويدن: **الدراسات الثقافية**، ترجمة: هاني حلمي حنفي، ضمن: «موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي - القرن العشرون»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.
- كليفورد غيرتز: **تأويل الثقافات - مقالات مختارة**، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: بولس وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩.
- كليفورد غيرتز: **تأويل الثقافات**، ترجمة: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة - مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٩.
- لورانس إ. هاريزون وصمويل ب. هنتجتون: **الثقافات وقيم التطور**، ترجمة: شوقي جلال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩.
- ماكس هوركهايمر: **النظرية التقليدية والنظرية النقدية**، ترجمة: مصطفى الناوي، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- ماكس هوركهايمر، و ثيودور ف. أدورنو: **جدل التنوير**، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٦.
- مالك بن نبي: **مشكلة الثقافة**، ترجمة: عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٠.
- مايك فيذرستون: **ثقافة العولمة (القومية والعولمة والحداثة)**، ترجمة: عبدالوهاب علوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.
- مايكل دينينغ : **الثقافة في عصر العوالم الثلاث**، ترجمة: أسامة العزولي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٣.
- مجموعة من الكتاب: **التحليل الثقافي، تحرير: (إيديث كريزويل -روبرت وشنو - ألبرت بيرجين - جيمس وينسون هنتر)**، ترجمة: (فاروق أحمد - محمد حافظ دياب - مرفت العشماوي - نادية أحمد - هنومة محمد)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٨.
- مجموعة من الكتّاب: **الطبيعة والثقافة**، ترجمة: محمد سبيلا، وعبدالسلام بنعبدالعالي، دار توبقال، (سلسلة دفاتر فلسفية) ، الدار البيضاء، ١٩٩٦.

- مجموعة من الكتّاب: **نظرية الثقافة**، ترجمة: علي سيد الصاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٧.
- ميشيل فوكو: **الكلمات والأشياء**، ترجمة: مجموعة من المترجمين، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٩.
- ميشيل فوكو: **تاريخ الجنسانية – استعمال المتع**، ترجمة: محمد هشام، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٤.
- ميشيل فوكو: **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- ميشيل فوكو: **جينالوجيا المعرفة**، ترجمة: أحمد السطاتي، وعبدالسلام بنعبدالعالي، توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٨.
- ميشيل فوكو: **حفريات المعرفة**، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٥.
- نسيب الحسيني: **الغرب المتخيل (رؤية الآخر في الوجدان السياسي الغربي)**، ترجمة: غازي برو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.
- نيكولا جورنيه، وآخرون: **الثقافة بين الكوني والخصوصي**، ترجمة: إياس حسن، دار الفرقد للنشر، المغرب، ٢٠٠٨.
- وليام د. هارت: **إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية للثقافة**، ترجمة: قصي أنور الذبيان، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠١١.
- يوري لوتمان، وبورس أوسبنسكي: **حول الآلية السيميوطيقية للثقافة**، ترجمة: عبدالمنعم تليمة، ضمن كتاب: «**مدخل إلى السيميوطيقا – أنظمة العلامات**»، تحرير: سيزا قاسم ، ونصر حامد أبوزيد، دار إلياس العصرية، القاهرة ، ١٩٨٦.